



مركز تحقيق تكاميل علوم إسلامي

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثاني

العدد الثاني

٢

يناير - فبراير

مارس ١٩٨٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

مستشارو التحرير

زك نجيب محمود
سهير القلماوى
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدى وهبه
مصطفى سويف
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عزالدين اسماعيل

مدير التحرير

سامي خشبة

سكرتيرة التحرير

اعتدال عنشيمان

الإخراج الفني

فتحي أحمد

السكرتارية الفنية

أحمد عنتر

عصام بهي

محمد بدوي

• الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ٢٤ دولاراً للهيئات .
مضافاً إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولار) .
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار) .

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة فصول - لجنة المصرية العامة للكتاب شارع كورنيش
النيل - بولاق - القاهرة - ج . ع . م تليفون المحلة
٧٧٥١٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ .

• الإعلانات :

يتفق عليها مع إدارة المحلة أو مندوبيها المعتمدين .

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١ دينار - الخليج العربي ٢٥ ريالاً قطرياً - البحرين
دينار ونصف - العراق دينار وربع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان
١٥ ليرة - الأردن دينار وربع - السعودية ٢٠ ريالاً - السودان
٢٥٠ قرشاً - تونس دينار ١ ث - الجزائر ٢٤ ديناراً - المغرب
٢٤ درهماً - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار وربع .

• الاشتراكات

• الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرشاً . ومصاريف البريد
١٠٠ قرش .

ترسل الاشتراكات بمحالة بريدية حكومية .

أما قبل..... رئيس التحرير..... ٤

هذا العدد..... التحرير..... ٥

♦ ♦ ♦

لغة القص في التراث العربي..... نبيلة إبراهيم..... ١١

العناصر النثرية في الأدب العربي..... فتوى ماطي دوجلاس..... ٢١

توظيف العنصر الأسطوري في القصة المصرية المعاصرة..... وليد منير..... ٣١

♦ ♦ ♦

الرواية البوليسية..... عبد الرحمن فهمي..... ٣٩

رواية الخيال العلمي ورؤى المستقبل..... عصام بهي..... ٥٧

عندما يكتب الروائي التاريخ..... سامية أسعد..... ٦٧

مسيرة الأجيال في الرواية المصرية والتركية..... محمد هريدي..... ٧٥

♦ ♦ ♦

لغة الحوار الروائي..... محمد فتوح..... ٨٣

البطل المعضل بين الانتماء والاعتزاف..... إعتدال عنان..... ٩١

وجهة النظر في الرواية المصرية..... أنجيل بطرس..... ١٠٣

جيل الستينات في الرواية المصرية..... سامي خشبة..... ١١٧

مغامرة الشكل عند روائي الستينات..... محمد بدوي..... ١٢٥

المفارقة في القصص العربي المعاصر..... سيزا قاسم..... ١٤٣

تيار الوعي والرواية اللبنانية المعاصرة..... يحيى عبد الدايم..... ١٥٣

ملاحظات عن القصة والفكاهة..... أندريه جيسون..... ١٧٣

مفهوم الممار الروائي عند مارسيل بروست..... حامد طاهر..... ١٨٣

♦ ♦ ♦

تناقض المنظور في قصصه..... ليلى عنان..... ١٨٧

قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة..... صبري حافظ..... ١٩٥

♦ ♦ ♦

ندوة العدد..... التحرير..... ٢٠٧

الفن الروائي من خلال تجاربهم..... إعداد: أحمد بدوي..... ٢١٥

الواقع الأدبي..... ٢٣٩

تجربة نقدية

بين الأرض وفرنتارا..... عباس ليب..... ٢٤٠

مناقصات أدبية

الطاهر وطار والرواية الجزائرية..... سيد حامد الساج..... ٢٥٤

اللغة، الزمن، دائرة القوضى..... عبد الرحمن الحانجي..... ٢٦١

رواية المستنقع والسيرة الذاتية..... شمس الدين موسى..... ٢٦٦

الصار..... علي شلش..... ٢٧٠

تساوير من الزباب والماء والشمس..... سعد الدين حسن..... ٢٧٤

الرؤية الأسطورية في «فساد الأمكنة»..... مدحت الخيار..... ٢٧٨

ألف ليلة وليلة: تحليل بنوي - عرض..... عبد الوهاب المسيري..... ٢٨٥

الدوريات الأجنبية:

١ - الدوريات الإنجليزية:

(أ) القص والتاريخ..... فريال جيوزي غزول..... ٢٩٢

(ب) جيمس جويس في الذكرى المائة لمولده..... التحرير..... ٢٩٦

٢ - الدوريات الفرنسية..... حامد طاهر..... ٢٩٩

رسائل جامعية - عرض..... ثناء أنس الوجود..... ٣٠٣

مناقشات

١ - ملاحظات قارئ..... ماهر شفيق فريد..... ٣٠٨

٢ - مقالات وأحاديث عن صلاح عبد الصبور..... نبيل فرج..... ٣١١

البيوجرافيا

نجيب محفوظ في الإنجليزية..... ماهر شفيق فريد..... ٣١٢

بيوجرافيا الرواية المصرية..... صبري حافظ..... ٣٢٠

بيوجرافيا الرواية السورية..... شكري عزيز ماضي..... ٣٢٩

This Issue

ترجمة: محمود عياد.....

مراجعة: نانسي سلامة.....

الرواية وفن القص

أما قبل

بهذا العدد تخطو هذه المجلة ثانية خطواتها في عامها الثاني . ولقد كانت في يوم مولدها شابة فتية ، فاستقبلها الناس فرحين مستبشرين ؛ وما هي ذى تزداد فتاء على مر الأيام ، فيشتد عودها ، ويصلب قوامها ، ويستمكن كيائها ، وترسخ تقاليدها ، وتناصل وجهتها ، وتمضي في طريقها الذي اختطته لنفسها منذ البداية قدما ، لا تنحرف عنه ، وتحقق أهدافها القريبة والبعيدة التي استهدفتها منذ مولدها ، لا تحيد عنها . لا تمالي كاتباً لأنه يعرف كيف يسود الصفحات بالكلام المكرور والأفكار المعادة ، ولا تفتح صدرها لمن يظنون أنهم بلغوا النهاية والحقيقة أن القطار قد فاتهم . وهي مع ذلك لا تدعى ، ولا تشمخ على أحد ، بل تأخذ نفسها بالشدة قبل أن تأخذ غيرها أو يأخذها غيرها . إنها على استعداد لأن تكون صديقة للجميع ، تمنحهم في سخاء بقدر ما نجد ، وتمثل في تواضع بين أيديهم ، ولكن دون أن يقتحمها أحد ليفرض نفسه عليها . إن معايير صحبتها قد صارت مع الأيام واضحة ومحددة ، يستطيع أن يدركها من أوفى قدرا من الحصافة وقدرة على التأمل والفهم . إنها الحدة والطرافة ممزوجتين بالجدية والموضوعية العلمية . ومن هذا الباب ، وهذا الباب وحده ، يستطيع أن يدخل إليها من يريد أن يحيط بوجدها . ومن يود أن تفتح له ذراعيها . ولأنها تطلع في مواسم ، كانت موضوعاتها مواسمها ؛ ففي كل موسم لها طلوع ولها موضوع . وهي لذلك لا تحب اختلاط المواسم ، لأنها لا تحب اختلاط الأفكار . قد تأخر قليلا عن موعدها ، لأسباب لا يد لها فيها ، ولكنها لا تعدل عن موضوعها . وهي في سياحتها الموسمية قد توصلت في وجهها بعض الأبواب العالية وتسبيح بالحديد ، ولكن أصدقاءها في كل مكان يعرفونها ، ويلتمسون إليها الطريق حيث كانت . فإن كان ذنبها أنها تريد للفكر الذي تجمد أن يتحرك ، وللثقافة التي تخلف أن تجد نفسها ، وللزيف أن يرحل ، وللحقيقة الناصعة أن تسفر ، فنعم الذنب ذنبها ! ولن نحملها الأبواب الموصدة على أن تتطهر منه .

ولقد دأب كثيرون على التشاكي من خلل الساحة هنا من مجلة رصينة ، تعالج قضايا الأدب والفكر الأدبي معالجة جادة وجديدة ، وتولى ما يستحق من النتائج الأدبي المعاصر ما هو جدير به من الاهتمام . ومع أن سياسة هذه المجلة تقوم على أساس الوفاء بهذه الأهداف فما زال هناك من يتشاكون . ولا تفسير لهذا التشاكي إلا أن أصحابه - فيما يبدو - قد استبدلوا بالقراءة الكلام .

وبعد فقد دعت المجلة - وهي بصدد إعداد هذا العدد - مجموعة من أبناء الجيل الجديد من الروائيين إلى ندوة يطرحون من خلالها همومهم وتصوراتهم للفن الذي يكتبونه وما يطمحون إلى تحقيقه . وكذلك طرحت المجلة عددا من الأسئلة على طائفة من الجيل الأسبق من الروائيين ، تحقيقا للهدف نفسه بطريقة أخرى . وقد استجاب فريق محدود من هؤلاء وهؤلاء ، ولهم الشكر ؛ واعتذر فريق آخر لظروف خاصة ، ولهم الشكر أيضا ، وقليلون لم يستجيبوا ولم يعتذروا ، وتخلوا بذلك عن مسئوليتهم . ترى هل مازلنا في حاجة إلى الدعوة إلى ضرورة تضافر كل الجهود من أجل تحقيق واقع أفضل ، ومستقبل مشرق ؟ !

مهما يكن من شيء فلا ينبغي لنا أن نفقد تفاؤلنا ؛ فليس من الممكن - بدون التفاؤل - أن ننجز عملا فضلا عن أن نبني ثقافة ونرسخ تقاليد .

ويبقى - آخر الأمر - أن نعود فنكرر إعلاننا عن استعدادنا لتقبل أي نقد أو مراجعة لمادة المجلة . وفي هذه المناسبة تدعو المجلة كل المهتمين - مشكورين - إلى تقديم ما يتوافر لديهم من مادة تساعد على استكمال البibliوجرافيا الخاصة بالرواية ، التي نشرناها في هذا العدد ؛ فهي ثمرة جهد فردي ، آثرنا أن ننشره تحقيقا للفائدة .

رئيس التحرير □

فصول

هذا العدد

بعد أن صدر العدد الرابع من هذه المجلة لكي يناقش قضايا الشعر بعامة ، وقضايا الشعر العربي بخاصة ، يأتي هذا العدد لكي يناقش قضايا الرواية وفن القص ، على المستويين النظري والتطبيقي . ويتضمن «ملف» العدد ثمان عشرة مقالة ، موزعة على محاور أربعة ، تتناول قضايا الفن الروائي في نسقها التاريخي وفي واقعها العملي .

ومن هنا اشتمل المحور الأول على ثلاث مقالات : أولاها تتعلق بلغة القص في التراث الروائي العربي ، والاخريان تتعلقان بتوظيف العناصر القصصية من التراث ، كالحلم والأسطورة ، في القصص العربي المعاصر .

تنهنا الدكتورة نبيلة إبراهيم في مقالها عن «لغة القص في التراث العربي» إلى ضخامة الثروة القصصية التي يتضمنها التراث العربي ، وكيف أنها لم تزل ما تستحق من عناية الدارسين والنقاد المحدثين . ومن هنا فإنها تنهج أولا إلى تشخيص تلك الثروة القصصية القديمة من الناحية الفنية ، مستفيدة - قدر الإمكان - من بعض الدراسات الحديثة التي تتعلق بنظرية القص *Theorie des Erzählens* . ثم حاولت الباحثة - بعد ذلك - الربط بين الخصائص الفنية لذلك القصص والمجتمع الذي استقبله ، مبرزة - بصفة خاصة - دور الراوي . وأخيرا يأتي الجانب التطبيقي من المقال لكي يرصد - في ضوء التحليل البنائي واللغوي ، ومن خلال نتائج قاصدين كبيرين هما الجاحظ والهمداني - العناصر الفنية المكونة لذلك القصص .

ولما كان من الشائع الربط بين نشأة القصة القصيرة والرواية في الأدب العربي الحديث ، والأدب الغربي ، فإن الدكتورة فدوى ملطي - دوجلاس تنطلق في مقالها «العناصر التراثية في الأدب العربي الحديث» من حقيقة أنه من غير الجائز أن نغض من شأن تأثير التراث الأدبي العربي في كتاب القصة المحدثين . إنهم ينهلون من هذا التراث ، واعين أو غير واعين ، وتأثرهم به على هذا النحو هو مظهر من مظاهر وحدة الإبداع العربي .

وتحقيقا لهذه الدعوى اختارت الباحثة الوقوف عند عنصر أدبي تراثي هو «الأحلام» ، بما لها من طابع قصصي رمزي . يستخدمه كاتب القصة عن وعي ، مستغلا بذلك أبعاد التراثية . وعلى هذا الأساس اختارت الباحثة ثلاث قصص للطبيب صالح ونجيب محفوظ وعبد السلام العجيلي ، بوصفها نماذج للاستخدام الفني للأحلام في علاقتها بالتراث . فهذه القصص تستغل - من خلال الحلم - بعض العناصر التراثية ، ولكنها تكشف كذلك عن مواقف هؤلاء الكتاب المختلفة من التراث . فالتراث عند الطبيب صالح مصدر صحة وسعادة ، وهو عند العجيلي مجلبة للهلاك ، ثم هو عند نجيب محفوظ ليس سوى دواء مؤقت لأموم الإنسان الحديث .

ولما كانت الأسطورة وسيلة إدراك للحياة فقد حاول وليد منير في مقاله - وهو ثالث هذه المجموعة - أن يفحص كيفية توظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة ، وأن يكشف عما لهذا التوظيف من دلالة ، وما أضافه إلى الواقع من أبعاد . وقد عالج الباحث هذا التوظيف على مستوى اللغة ، ومستوى الشخصية ، ثم مستوى الحدث . ومن تحليل هذه المستويات في ثلاث روايات معاصرة على التوالي ، هي «الزويل» لجمال الغيطاني ، و«دوائر عدم الإمكان» لعجيد طوبيا ، و«التاجر والنقاش» لمحمد البساطي ، ينتهي الباحث إلى أن العنصر الأسطوري قد أثرى هذه الروايات ، بما أضافه إلى الواقع من أبعاد إنسانية ، وبما حققه على مستوى البناء الفني .

ثم يأتي المحور الثاني وتدور حوله أربع دراسات تهتم جميعا بالتصنيف النوعي للرواية ، فتعالج كل دراسة نوعا روائيا بعينه . والحق أنه لما كان هذا التصنيف يستوعب عددا كبيرا من الأنواع فقد اقتصرنا - لأسباب تتعلق بالحيز المكاني - على الاهتمام بأربعة أنواع قل اهتمام الدارسين بها .

ومن هنا كانت الدراسة الأولى لعبد الرحمن فهمي لأكثر الأنواع القصصية بعدا عن الوقوع في دائرة الاهتمام ، ونعني بذلك

كلا الكاتبين قد تأثر بالرواية الفرنسية الطبيعية والواقعية ، وبما عرف باسم الرواية النهر **Roman fleuve** . وهكذا أدت الظروف الموضوعية المماثلة إلى تماثل الرواية لدى الكاتبين ، من حيث الشكل ومن حيث المضامين .

ويُنهي المحور الثاني لكي يبدأ المحور الثالث ، مشتملا على تسع مقالات ، تتعلق بصفة عامة بعناصر الفن الروائي والمغامرة الروائية الحديثة .

ومن هنا تبدأ هذه المجموعة من المقالات بدراسة للدكتور فتح أحمد ، تناول « لغة الحوار الروائي » . وفي هذا المقال يستقصي الكاتب - داليا - لغة الحوار من خلال شهادات المبدعين ومواقف النقاد . وهذا يشير إلى قضية نوعية خاصة بلغة الحوار الروائي بين العامة والفصحي . والمقال استعراض للمراحل التي مرت بها هذه القضية ، وليس دراسة عملية للغة الحوار في نماذج روائية بعينها . ومن ثم فقد رصد الكاتب موقف عيسى عبيد التوفيق المتوسط بين مقتضيات اللغة ومقتضيات الفن ، وذلك بإثارة كتابة الحوار بلغة خالية من التراكيب المتفصحة ، تتخللها أحيانا بعض الألفاظ العامة . أما إذا كان الحوار قصيرا ومقتضبا فإنه ينقل على ما هو عليه . ثم يعرض الكاتب لفكرة اللغة الثالثة ، التي ليست عامة وليست فصحي ، التي يقول بها توفيق الحكيم ، والتي تجمع في الوقت نفسه بين شروط الفصحي ومرونة العامة . ثم يتابع الكاتب القضية وقد انتقلت إلى مستوى آخر على أيدي علي الراعي ومحمد مندور وشكري عباد ، حيث انصب اهتمامهم على حرية الكاتب وطبيعة تجربته الفنية ، ومحتكين في ذلك إلى الضرورة الفنية . ومن ثم فقد أصبحت القضية قضية لغة فنية أو غير فنية ، لا قضية فصحي وعامة .

ومن قضية الحوار تنقلنا اعتدال عثمان إلى قضية « البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء » . ومن شأن الشكل الروائي الذي يظهر فيه هذا البطل أن يعنى بتكوينه النفسي ، وسيرته الذاتية ، وبحته عن قيم جديدة في عالم تسوده قيم هابطة هي القيم المادية التي يحكمها اقتصاد السوق والمصالح الاحتكارية . ويستعرض المقال ثلاثة أشكال روائية غربية تمثلت فيها شخصية البطل المعضل ، هي الشكل المعروف بالمثالية التجريدية ، والشكل الذي يعرف برومانسية الاستبصار ، وأخيرا الشكل الذي يتوسط بينها من النواحي الجمالية والتاريخية والفلسفية ، وهو المعروف برواية التكوين النفسي والفكري . ومن ثم تنقلنا الدراسة إلى شخصية البطل المعضل كما ظهرت في الرواية العربية ، وكيف أن ظهورها كان نتيجة لأزمة مشابهة في نتائجها لأزمة المجتمع الغربي وإن اختلفت أسبابها . وقد أدت هذه الأزمة إلى إحساس المثقف العربي بالغربة والعزلة عن واقعه ، وإلى رفضه القيم السائدة ، وبحته عن قيم جديدة تضي على وجوده معنى . ومن خلال دراسة لروايتي « البيضاء » و « قصة حب » ليويس إدريس ، كشفت الكاتبة عن نموذجين روائيين يحملان إشكالية البطل المغربي في بحته عن الانتماء من خلال التوحد مع الآخر في الحب ، على نحو يتيح الاندماج الأشمل في الجماعة ، والمشاركة في تشكيل مستقبلها عن طريق العمل الثوري . وفي هذا العمل تمثل القيمة الحقيقية ، التي تضي على الحياة مغزاها .

ومن قضية البطل المعضل نستقل مع الدكتورة أنجيل بطرس سمعان إلى قضية « وجهة النظر Point of view » في الرواية ، وهي قضية يوليها النقد الغربي الحديث أهمية كبيرة . وقد ارتضت « وجهة النظر » ترجمة للمصطلح الغربي لأنه يمكن أن يحمل الدلالة الثنائية المطلوبة ، وهي فلسفة الروائي أو موقفه الاجتماعي أو السياسي من جهة ، والعلاقة بين المؤلف والراوى وموضوع الرواية من جهة أخرى . وقد تنبعت الكاتبة تطور مفهوم « وجهة النظر » لدى النقاد الغربيين (هنري جيمس وفيليب ستيفك ونورمان فريدمان وبرسي لبوك) ، ثم قدمت أمثلة لاستخدامه في الرواية الغربية والعربية . ثم يأتي الجانب التطبيقي من الدراسة ، فتتناول الكاتبة التحليل روايات « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي ، و « ميرamar » لنجيب محفوظ ، و « الحرام » ليويس إدريس ، و « غرفة المصادفة الأرضية » لمجيد طويلا ، لتنتهي من ذلك كله إلى تسجيل ظاهرة مهمة ، هي غلبة ضمير المتكلم واختفاء الراوى التقليدي ، على نحو يسمح بطرح عدة وجهات نظر مختلفة ومتصارعة .

ومن هذه القضايا الفنية الموضوعية ينقلنا سامي خشبة في مقاله « جيل الستينيات - تحقيق في الأصول الثقافية » إلى قضية عامة . تتعلق بجيل من الأدباء بدأ في الظهور على ساحة الأدب بعامة ، وفي مجال الرواية بخاصة ، في مرحلة الستينيات من هذا القرن . وهو يسجل أن وعي هذا الجيل كان ينطلق أساسا من هم سياسي ، يحاول التغيير ومنح العالم المفكك المهوش انتظاما وإيقاعا يجعلانه أكثر قابلية



للفهم ، ومن ثم أكثر قبولاً للتغير . وإذا كان معظم كتاب هذا الجيل قد بدأوا بكتابة القصة القصيرة ، نظراً لقدرتها على تحقيق النتائج السريعة ، فإنهم انتهوا إلى كتابة الرواية ، وذلك لمناخهم الملحمي في تعاملهم مع الواقع . وقد اقتسمت عقول هؤلاء الأدباء عدة اتجاهات فكرية ، سياسية وإيديولوجية ودينية ، تفاوتت قوة وضعفها . وتفاوتت تأثيرها سلباً وإيجاباً ، هي الاتجاه الماركسي ، والاتجاه الوجودي ، والاتجاه النفسي . على أن هذه الاتجاهات على اختلافها كانت تعكس عنصراً مشتركاً ، هو توق هؤلاء الأدباء إلى التغير . ورغبتهم الملحة في مجاوزة الواقع .

ومن الأصول الثقافية لجيل أدباء الستينيات ينقلنا محمد بدوي إلى الجانب الواقعي في نتاج الروائيين من هذا الجيل ، متمثلاً في «مغامرة الشكل» لديهم . وهي المغامرة التي تعكس رغبتهم في مجاوزة الواقع وإعادة تشكيله . وينطلق المقال من فرض مؤداه أن نمة تفاعلاً بين البنيتين الاجتماعية والأدبية ، ثم يختبر هذا الفرض من خلال تحليل المستويات البنائية ، والشكلية منها بخاصة . في أربع روايات هي : «أيام الإنسان السبعة» لعبد الحكيم قاسم ، و«الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» لليحيى الطاهر عبد الله ، و«نجمة أغسطس» لصنع الله إبراهيم ، و«الزيتوني بركات» لجمال الغيطاني . وقد انتهى به التحليل إلى أن البنية الاجتماعية والاقتصادية العربية قد سادها نمط إنتاجي تداخلت فيه أنماط من حقبة تاريخية أخرى فغلبت عليه سمة التخلف . وكان على أدباء الستينيات أن يبحثوا عن الجوهر في هذا الواقع ، وأن يصوغوه في أبنية جديدة ، ينفلون إليها - واعين - مما هو ثابت وسائد وتقليدي . وقد انعكس هذا الهم في طريقة تعاملهم مع اللغة ، وفي أساليب توظيفهم للعناصر التراثية ، مستفيدين في الوقت نفسه من مغامرات الشكل الروائي الغربية .

ومن مغامرة الشكل في بعدها الاجتماعي لدى جيل الستينيات تنقلنا الدكتورة سيزا قاسم في دراستها عن «المفارقة في القصص المعاصرة» إلى هذا العنصر البنائي الشكلي ، وهو عنصر المفارقة irony . الذي رآته يهيمن على الأدب بعامة في مصر منذ بداية الستينيات . لقد كان لهذا العنصر مفهوم ثري لدى الشكليين الروس ، طوره «ياكوبسون» حتى أصبح يعني العنصر الذي يضمن تماسك البنية الأدبية وتلاحمها . وقد بدأ هذا العنصر للباحثة بمثابة المبدأ التنظيمي الذي يحكم أعمال أدباء الستينيات . وهو ضرب من الاستراتيجية ، يستخدم على السطح قول النظام السائد لينفيه ويؤكد قولاً مغايراً له . وهو - من ثم - ذو طبيعة ازدواجية كالاستعارة . ومن ثم يلجأ الكاتب إلى المفارقة بهدف قتل الإفراط العاطفي ، وفضح التضخيم الفكري ، وإعادة النظر في التراث بهدف إعادة صياغته . وفي الجانب التطبيقي من الدراسة تناولت الكاتبة بالتحليل ثلاث روايات هي «الزيتوني بركات» لجمال الغيطاني ، و«حكايات للأمير» لليحيى الطاهر عبد الله ، و«اللجنة» لصنع الله إبراهيم ، لكي تكشف لنا عن التجليات المختلفة لعنصر المفارقة فيها .

وإذا كانت المفارقة تمثل عنصراً بنائياً شكلياً في الرواية الحديثة بعامة والرواية العربية المعاصرة بخاصة ، فإن «تيار الوعي» يمثل كذلك منهجاً حديثاً في الأداء الفني للرواية . ومن ثم يحاول الدكتور يحيى عبد الدايم في مقاله عن «تيار الوعي في الرواية اللبنانية المعاصرة» أن يقفنا على تاريخ هذا التيار منذ بدأ على يد «جيمس جويس» في عشرينيات هذا القرن ، حتى وصل إلى الرواية العربية المعاصرة («ميرامار» لنجيب محفوظ ، و«أيام الإنسان السبعة» لعبد الحكيم قاسم ، وغيرهما) . ثم يتتبع نمو تيار الوعي في الرواية اللبنانية . ونجاحه لدى ليلى بعلبكي في روايتها «أنا أحيا» و«الآلهة المسوخة» ولدى إملى نصر الله . ثم ينتهي إلى درس نتاج الكاتبة اللبنانية الشابة «حنان الشيخ» ، التي تبدى اهتماماً كبيراً بالمرأة اللبنانية وتطورها ، وبخاصة في روايتها الثانية «فرس الشيطان» . أما روايتها الثالثة «حكاية زهرة» فهي تمثل - فيما يرى الكاتب - قمة نضجها الفني . وقد استخدمت فيها لغة شعرية . مع تكثيف الأحداث . وخلق الرموز المشعة بالإيحاءات . ومن خلال استخدام الكاتبة لأسلوب تيار الوعي ، استطاعت أن تقدم صورة لما يجري في الواقع اللبناني من صراعات بلغت ذروتها في الحرب البشعة التي تجرى على أرض لبنان .

ولا يبعد بنا المقال التالي كثيراً عن موضوع تيار الوعي ، وهو الموضوع الذي قدمه حامد طاهر عن «مفهوم المعار الروائي عند مارسيل بروست» . ففي هذا المقال يرى الكاتب أن رواية بروست «بحثاً عن الزمن المفقود» تمثل إحدى قمم الفن الروائي في العالم كله . بالرغم من سذاجة شخصياتها ، وبساطة أحداثها . ولكن أهمية هذه الرواية الطويلة تكمن - فيما يرى الكاتب - في استخدام زاوية رؤية جديدة ، تتمثل في تكتيك استخدام الذاكرة . والذاكرة لدى بروست هي الذاكرة العاطفية أو الوجدانية . أي المنطقة التي تخزن شتى الوجدانات والذكريات العاطفية والانفعالات النفسية . وتبدأ الرؤية الفنية لدى بروست بالذاكرة الوجدانية . ثم التحليل العقلي

للتجربة ، وتنتهي بالتعبير الفني البالغ التعقيد ، الذي يستمتع بأقصى درجة من العضوية . وهكذا نجد لدينا عملا فنيا متشابكا ، رحب الجنبات ، هو أشبه ما يكون بالكاتدرائية ضخامة وتشعبا . ولعل هذا هو ما جعل بروست يقرن العمل الروائي دائما بالبناء المعماري . وفي ختام هذا الجزء يكتب «أندريه جيبسون» المحاضر في جامعة هولواوى بالجلترا مقالا خاصا للمجلة ، يطرح فيه بعض «ملاحظات عن القصة والفكاهة» . وهو يبدأ بتسجيل ملاحظات «جورج ميردبث» على شخصيات موليير التي تعكس تناقضا كبيرا بينها وبين المجتمع ، فتتيح نوعا من المشاركة الراقية ، وتعرفنا سائرا لكل ما هو نقيض للاجتماعي . والضحك - كما يقول «برجسون» - يكون عقابا تقويميا يوقعه المجتمع على الفرد غير الاجتماعي . ومن ثم يقدم الباحث عددا من أنماط الانحراف عن معايير التنظيم في النصوص الكلاسيكية ، من شأنها أن تثير الضحك ، كاللبس اللغوي ، والحماقة ، والثرثرة ، والتركيز المفرط أو الإسهاب المفرط .. إلخ على أنه ليس هناك شيء كوميدي نهائي ، فالضحك يخضع للعوامل الاجتماعية بقدر ما يتأثر بالظروف النفسية . وأيضا فإن معاييرنا الثقافية هي التي تفرض علينا موضوعات الفكاهة . أما الفكاهة في النص غير الكلاسيكي فتقوم على نوع من العبث بتقاليد النص الكلاسيكي وقوانينه وطريقته في التناول . وعلى العموم فمن النادر أن يوجد نص كلاسيكي أو نص غير كلاسيكي بطريقة قاطعة ، كما أنه من النادر - بناء على هذا - أن يغيب أي من نوعي الضحك من أي رواية غيابا كاملا .

ثم يأتي المحور الرابع والأخير ، مشتملا على مقالين : أولهما يقف بنا على الرواية المصرية في أول الطريق ، والثاني في منتهاه . في المقال الأول تعالج الدكتورة ليلي عثمان ظاهرة «التناقض» في موقف المتفلوطي ، بين ما عربه من قصص أوربية وما وضعه من قصص من تأليفه . فقد لاحظت الكاتبة أن كلا النوعين من القصص يدور حول موضوع واحد هو الحب ، وما يكون بين العشاق من مشاعر وعواطف . لكن بنية القصص المترجمة تقوم على أساس أن حبا عنيقا يقع بين طفلين نشأ معا في جنة الطفولة ، ثم تنفجر فيها - عند بلوغها سن الشباب - الرغبة الجسدية فتخرجها من جنة البراءة ، وعند ذاك تحل عليها اللعنة ، ثم يكون الموت حلا لكل المشكلات . أما قصصه الموضوعية فقد كانت - على العكس من ذلك - قصصا أخلاقية ، تهاجم سفور المرأة ، والانغماس في اللهو ، وكل مظاهر الحضارة الأوربية . وهي تبدأ دائما بحياة رجل وامرأة يعيشان في سعادة ، ولكنها ما تلبث أن تتحطم على صخر الرغبة في تقليد أوربا ، لتنتهي القصة بعقاب صارم يتزل بالقلد . وهكذا تتناقض القصص المؤلفة في بنيتها مع القصص المعربة . ومن ثم تنتهي الكاتبة إلى أن المتفلوطي الذي كان يرفض في قصصه المؤلفة النموذج الأوربي هو نفسه الذي بهم بترجمة هذا النموذج وطرحه على القارئ العربي .

أما المقال الثاني الذي يتعم هذا الجزء وينتهي «ملف» العدد كله فهو مقال الدكتور صبري حافظ عن «قصص يحيى الطاهر الطويلة» . ويلاحظ الكاتب أن أدب يحيى الطاهر عبد الله القصصي في عمومته يترع إلى الإفلات من أسر القصص التقليدية . مستجيبا في ذلك - عن وعي - لتعدد واقعه وتراكبه . وقد تجلّى ذلك لديه في إنشاء لغة جديدة لها تراكيبها الخاصة ، وإحالاتها المتميزة ، وقواعدها في التقديم والتأخير . ومن خلال هذه اللغة خلق الكاتب عالما يتميز بالجدة والصلابة وعمق الحس ، مليئا بالحركة والحياة والصراع . ومن ثم فإن قصصه الطويلة المتوالية «الطوق والإسورة» ، «الحقائق القديمة» ، «وه تصاوير» ... تشير جميعا إلى محاولة الكاتب التعبير عن عالم جديد ، في الوقت الذي تعكس فيه ما في المصير الإنساني من مأساوية ، وما يحيط به من تشاؤم .

وإذا تنهى مقالات الملف تطالعنا ندوة العدد التي شارك فيها عدد من كتاب الرواية الجدد ، وفيها يطرحون همومهم وتصوراتهم للفن الروائي كما يكتبونه وكما يريدونه أن يكون . وبلى هذا استطلاع لفن الرواية من خلال تجارب الجيل الأسبق . يقدم ما يمكن أن يعد شهادة عليهم ، ووثيقة تاريخية لها خطرها . أما الجزء الخاص بالواقع الأدبي فيتضمن - كالمعتاد - تجربة نقدية في رواية «الأرض وفونناوا» ، ثم عروضاً نقدية لطائفة من الروايات المعاصرة ، الجزائرية والسودانية والسورية والفلسطينية والمصرية . وعرضا نقديا لكتاب «ألف ليلة وليلة» - تحليل بنيوي . ثم تطرح علينا الدوريات الإنجليزية والفرنسية موضوعات في الفن الروائي على جانب كبير من الأهمية . فضلا عن عرض لرسائل جامعية حديثة ، تتعلق بفن الرواية .



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی



لِسْكُنَا الْقَصَصَ

في

التُّرَاثِ الْعَرَبِيِّ الْقَلْبَ بِمِرَّةٍ

(١)

ربما كان من جوانب القصور في دراسة تراثنا العربي أن الباحثين المتخصصين لم يلتفتوا إلى دراسة تلك الثروة الهائلة من التراث القصصي العربي دراسة فنية عميقة ؛ فقد درجنا على دراسة مادة النثر العربي بعيداً عن تلك الثروة الأدبية الفنية . وحسبنا من دراسة النثر العربي أننا ندرس تطور لغته المنمقة من كاتب إلى آخر أو من جيل إلى جيل .

ولأننا إذا قلنا إن واقع الحضارة العربية لا يتمثل بوضوح كامل إلا من خلال دراسة تلك الثروة الهائلة من القصص ، وذلك إذا ما درس هذا الركام الهائل دراسة موضوعية علمية ، ننحو إلى جمعه من بين ثنايا الكتب وتصنيفه ، ثم دراسة ظواهره الفنية من ناحية الشكل والبناء المرتبط ببناء الحياة والفكر آنذاك ؛ هذا فضلاً عن دراسة وظيفته التي تتمثل ظاهرياً في الحرص على روايته وتدوينه إما في ثنايا الكتب ، أو في كتب تنفرد به . وإن دلت هذه الوفرة من الثروة القصصية على شيء فإنما تدل على أن القصص كان يشارك الحياة حركتها .

نبيلة إبراهيم

وكانت الرغبة في التأمل جرياً وراء الحكمة القائلة : لا أطيب من النظر في عقول الرجال . وقد كانت هاتان الرغبةان مستقرتين في كيان كل عربي ، وكانتا الدافع الحقيقي وراء حركة القصص المستمرة . ومهما تكن درجة الخيال أو الواقع فيما يروي من قصص ، فإن الإنسان العربي كان معداً إعداداً نفسياً لأن يكتشف الحقيقة فيما وراء النص . وكانت هذه الحقيقة من الثبات بحيث إنها كانت تقف جنباً إلى جنب مع حقيقة القسَم والقانون والعقيدة .

ولم تكن الحضارة العربية حضارة منغلقة على نفسها ، بمعنى أنها لا ترى التكامل إلا في داخل محتوياتها ، بل كانت حضارة مفتوحة ؛ حضارة بدأت من مرحلة أولية أو ربما بدأت من مرحلة الصفر ، ثم فتحت أبوابها لتستقبل كل جديد ، فإذا بحصيلتها تتراكم تراكمها لا يعرف حدوداً له إلا في المستقبل .

وإذا كانت الحياة حركة بين الماضي والحاضر والمستقبل ، فإن القصص كان يستمد من الماضي ومن الحاضر من أجل المستقبل . أما الماضي ، فحبث إنه يعد الزمن الوحيد القابل للتذكر ، ومن ثم كان الزمن القابل للتأمل فقد كان يمد الإنسان العربي بالتأمل البطولية وبالتجارب الإنسانية الرائعة . وأما الحاضر ، فلأنه يعد دائماً لحظة قلق ، فقد كان يمدد بواقع الحياة وما فيها من تفاعلات كامنة تحت السطح . حتى إذا جاء المستقبل ، فإنه يحيى محملاً برصيد هائل من مواد « التأمل » و « القلق » ، فيحيل هذا كله إلى واقع آخر . لهذا ، فإن القصص في التراث العربي لم يكن مجرد تسلية أو متعة . كما لم يكن مجرد تعبير عن رؤية فردية يريد القصص الفرد أن ينقلها وأن يقنع بها غيره ، بل كان القصص حركة ينبغي أن تستمر لكي يعيش كل فرد في المجتمع حقيقة الحياة . أو بالأحرى حقيقة نظام الحياة .

لقد كانت الرغبة في الاستماع جرياً وراء قول الشاعر :

ويمكننا أن نقول بتعبير آخر إن الحضارة العربية لم تكن حضارة بارادجائية ، أي تلك التي تلتف فيها النصوص حول تركيبة فكرية

فاتني أن أرى الديار بطرف
فلعل أعي الديار بسمعي

واحدة ، كما هو الحال في الحضارة الهندية أو حتى الحضارة الفرعونية ، بل كانت حضارة سينتجائية ، تتراس فيها الوحدات المتنوعة ليعبر كل منها عن حقيقة في حد ذاتها . وعندما تتراكم النصوص المعبرة عن الحقائق على هذا النحو ، تنرى النصوص ثراء كبيراً في معناها ودلالاتها . وتصبح ذات كفاءة إشارية عالية .

لقد كان من الممكن أن يكون لكل موقف قصة : وكانت كل قصة تحمل من الرموز الإشارية ما يمكن أن يستوعب حركة الفرد والمجتمع ، أو لنقل حركة فكر الفرد في إطار الحركة الدينامية للمجتمع .

حكى أن الأصمى مر بمقبرة فوجد حجراً قد كتب عليه هذا البيت من الشعر :

أيا معشر العشاق بالله خبروا
إذا حل عشق بالفق كيف يصنع

فكتب الأصمى تحته :

يسدري هواه ثم يسكن سره

ويخضع من كل الأمور ويخضع

فعاد في اليوم التالي فوجد مكتوباً تحت بيته :

وكيف يدارى والهوى قاتل الفقى
وفي كل يوم قلبه ينقطع

فكتب الأصمى :

إذا لم يجد صبراً لكتان سره

فليس له شئ سوى الموت أنفع

فعاد في اليوم التالي فوجد شاباً ملقاً على الأرض وقد فارق الحياة وقد كتب على الحجر :

سمعنا ، أطلعنا ، ثم متنا ، فبلغوا

سلامى إلى من كان بالوصل يمنع

ولم يكن العربى يقف إزاء هذا النص ليتساءل ما إذا كانت هذه الحكاية قد حدثت أم لم تحدث . وما إذا كانت صدقاً أم كذباً . أو أنها تعد إحدى حكايات الحب العذرى الكثيرة التى أخذت طابع الخيال ، كما يمكن أن تكون نظرتنا القاصرة إليها اليوم .

ولو كان الأمر كذلك لما ظلت هذه الحكاية تروى ثم يكون الحرص على تدوينها . بل إن هذه الحكاية كانت تهم المستمع أو القارئ بوصفها نصاً متكاملًا له بداية وله نهاية ، ويحتوى على حوار متبادل بين موقفين متعارضين ، أى بين شخصيتين ، إحداهما تمثل الدلالة المرجعية ، أى تمثل صوت المجتمع ، والأخرى تمثل الدلالة التعبيرية ، أى تعبير الذات عن موقفها . وبين الحوارين يعيش الملقى ويستوعب ويستخلص المغزى الذى يروقه .

ولقد وجد الشاهد المرجعى نصاً محفوراً في الحجر عند قبر : والقبر نهاية الحياة التى تبيات الشخصية القصصية لأن تستقبلها . ولعل هذا يشير إلى مغزى اختفاء الشخصية جسداً وبقاء روحها صوتاً . وفي هذا الموقف بين الحياة والموت ، أو بين اليأس والأمل . دار الحوار بينها وبين المعيار الاجتماعى ، فتساءلت وجادلت . ولكنها لم تكن تسمع سوى الصوت الآخر الذى لم يستطع أن يفهمها . ولما حدث هذا الجدل البائس بين معيار اجتماعى ثابت لأنه نظام . وموقف فردى عاجز من ناحية عن تحريك هذا النظام ، كما عاجز عن التواءم معه من ناحية أخرى كان هذا يعنى الوصول إلى حالة السكون والصمت المطلق . وهنا تلتقى نهاية الحكاية ببدايتها ، فتستسلم الشخصية القصصية المجهولة في النهاية للمصير الذى كانت تتردد في الاستسلام له في البداية . تاركة الحقيقة محفورة على الحجر . تماماً كما تحفر الحضارات على الأحجار لتكون شاهداً عليها للأجيال التى تتعاقب من بعدها .

وإذا نحن استبحنا لأنفسنا أن نستقصى الأبعاد الدلالية لهذا النص . فإننا نقول إن هذه الحكاية الموجزة البليغة تجسد حركة الحياة بين الفرد والمجتمع . فالحياة تستمر مادام الحوار دائراً بين الطرفين . حتى إذا انقطع الحوار لسبب من الأسباب ساد الحياة السكون والصمت . ولا نبالغ إذا قلنا إن القصص كان يمثل بحق لغة التفاهم بين الفرد والمجتمع ، أى إنه كان يمثل ، كما قلنا ، حركة الحياة .

وعندما يصبح القصص ظاهرة بحيث يسمعه السامع أينما جلس . وبقراءه القارئ أينما تصفح كتاباً . فإن القصص عندئذ يعنى أسلبة العلاقات الاجتماعية المتداخلة بين الأفراد . وذلك من خلال الاستخدام الرمزي للأشياء والأفعال . أى من خلال إجراءات فنية اقتصادية محددة . تتيح للفرد أن يستوعب في ذاكرته وفي شعوره الباطنى إدراكاً كاملاً . ولكنه فعال ، للظواهر المرئية وغير المرئية . التى تعد القوى الكامنة المحركة للحياة .

(٢)

وكان العرب قد ورثوا تراثاً أسطورياً خرافياً فرضته حياة الصحراء المحدودة . فلما اتسعت آفاق الحياة . بدأوا يستقبلون صنوفاً شتى من المعارف والتجارب الإنسانية . عندئذ ترحل عالم الخرافة والأساطير ليفسح المجال لعالم آخر براق ، يرتكز على الواقع ويتبعده عنه في الوقت نفسه . ذلك أن حدود الواقع لا تكفى لتفسير ما يجاوز أحداثه المنطقية . وعندئذ يأتي القصص ليصور هذا الشئ الغريب الذى قد يبلغ في غرابته حد الإبهام . بطريقة من التعليل المقنع . ويمكننا أن نقول إن القصص في هذه الحالة هو الذى يقف بالإنسان على عتبة تمثل الحاجز بين الطبيعى وما فوق الطبيعى . أو هذا العالم والعالم الآخر ، أو المحدود والمطلق . والإنسان بطبيعته يرفض أن يلغى إحساسه بالعالم الآخر مهما كان انتماؤه للواقع . بل إنه يخشى أن ينسى هذا العالم الآخر . ولهذا فهو يحرص على أن يظل مرتبطاً بهذا المجهول على نحو ما .

وهنا تنشأ أنماط جديدة من القصص . تكشف للإنسان عن مشكلات وجوده من ناحية ، وتصدر هذه المشكلات للعالم الآخر من

ناحية أخرى ، لكي تجعل وراء كل ظاهرة مرئية ظاهرة أخرى خفية ، ونجعل لكل فعل إضافة تأتي من قبل العالم الآخر . وهكذا تظل تجارب الحياة اليومية تخفى معها دائماً الشيء الغريب الباهر ، بل الخطير ، ثم يأتي القصص لينظم هذا الفكر عندما يجعل مقياس الواقع ناقصاً إلا إذا قيس بمقياس ما فوق الواقع . ولا يعجز القصص قط في أن يجد المقياس الآخر ليقس به واقعه ، إذ إن رصيده من ذكريات الماضي أصبح هائلاً ، وهو لا بد أن يجد فيه المادة التي تسعفه في أن يضع المعلوم إلى جانب المجهول ، والشيء الكتيب إلى جانب الشيء الباهر في قالب قصصي مقتصد . ولكنه يفعل فعل السحر عندما يجعل الفرد يطمئن إلى الحياة بعد أن يعيشها في رؤية كونية موحدة .

فقد روى « أن موسى اجتاز بعين ماء في سفح جبل فتوضأ ثم ارتقى الجبل ليصلي ، إذ أقبل فارس وشرب من ماء العين وترك عندها كيساً فيه دراهم . فجاء بعده راعي غنم فرأى الكيس فأخذه ومضى . ثم جاء بعده شيخ عليه أثر البؤس والمسكنة ، على ظهره حزمة حطب . فحط حزمته هناك واستلقى ليسترخ . فما كان إلا قليل حتى عاد الفارس يطلب كبسه . فلما لم يجده أقبل على الشيخ ، يطالبه به . فلم يزل يضربه حتى قتله . فقال موسى : يارب ! كيف العدل في هذه الأمور ؟ فأوحى الله عز وجل إليه : إن الشيخ كان قد قتل أبا الفارس ، وكان على أبي الفارس دين للأعرابي مقدار ما في الكيس ، فجري بينهما القصص وقضى الدين ، وأنا حكيم عادل . » (١)

لقد جمعت هذه الحكاية بين الماضي والمستقبل في لحظة الحاضر ، لأن الحاضر هو الذي يريد الإنسان أن يطمئن إليه . ولهذا فنحن لا نعرف شيئاً عن الماضي إلا بمقدار الإشارة ، ولا نعرف شيئاً عن المستقبل إلا بمقدار الحدس . أما في اللحظة الراهنة ، فقد أخذ كل من الطرفين حقه بمقدار ما يستحق ، أو بالأحرى بمقدار ما قدره الحق الإلهي . وقد كانت هذه الأفعال جميعاً مستظلمة بجهولة السبب لو لم يتدخل موسى ليكشف عن السر الذي يقع وراء هذه الأفعال التي تتم في عالم الواقع . ولقد تدخل موسى هنا لصالح المستمع إلى الحكاية ، إذ يمكننا أن نتصور الفارس وقد وقف حائراً في نهاية تجربته بعد أن قتل رجلاً من ناحية ، وفقد ثروته من ناحية أخرى ، دون أن يعرف لهذه الأفعال مغزى سوى المغزى العشوائي .

وربما كان وراء هذه الحكاية رصيد ديني استغله القصص في تشكيل حكايته . وليس الرصيد الديني وحده هو الذي يستقي منه القصص المادة التي تعينه على تعليل الأمور تعليلاً يربط بين الحسي والترانسندنتالي في وحدة واحدة من التفسير ، فالروايات كثيرة ، والمعين لا ينضب .

فقد ركبت رجلاً من أصفهان « ديون ونفقة عيال عجز عنها . فغادر أصفهان ، ودارت به الدوائر ، حتى ركب البحر مع بعض التجار . قال : فتلاطمت بنا الأمواج حتى جعلنا في دردرور بحر فارس المشهور ، فاجتمع التجار إلى المعلم وقالوا : هل نعرف لأمرنا مخلصاً ؟ فقال المعلم : يا قوم ، إن هذا دردرور لا يتخلص منه مركب إلا ما شاء

الله تعالى . فإذا سمع أحدكم بنفسه لأصحابه ، وأنا أبذل جهدي لعل الله يخلصنا . فقلت أنا : يا قوم كلنا في معرض الهلاك ، وأنا رجل سئمت من الشقاء وكنت أتمنى الموت . وكان في السفينة جمع من الأصفهانيين ، فقلت لهم : احلفوا أنكم تقضون ديوني وتحسنون إلى أولادي وأنا أفديكم بنفسى . فأجابوا إلى ذلك ، فقلت للمعلم : بماذا تأمرني ؟ فقال : أن تقف على هذه الجزيرة . وكان بقرب الدردور جزيرة مسيرة ثلاثة أيام لباليها ، ولا تفر عن ضرب هذا الدهل . فقلت لهم : أفعل ذلك . فحلفوا لي أيماناً مغلظة على ما شرطت عليهم ، وأعطوني من الماء والزاد ما يكفيني أياماً وأنا على طرف الجزيرة ، فذهبت ووقفت ، وشرعت في ضرب الدهل ، فرأيت المياه تحركت ، ووجدت المركب وأنا أنظر إليه حتى غاب عن بصري . قال : فلما غاب عن المركب جعلت أتردد في الجزيرة ، فإذا أنا بشجرة عظيمة لم أر أعظم منها ، وعليها شبه سطح غليظ . فلما كان آخر النهار أحسست بهدة شديدة . فإذا طائر لم أر حيواناً أعظم منه ، جاء ووقع على سطح تلك الشجرة ، فاختفيت منه خوفاً أن يصطادني ، إلى أن بدا ضوء الصباح ، فنفض جناحيه وطار . فلما كانت الليلة الثانية جاء ووقع على عشه ، وكنت أيضاً أيسر من حيائي ورضيت بالهلاك ، ودنوت منه ، فلم يتعرض لي وطار مصباحاً . فلما كانت الليلة الثالثة ، قعدت عنده في غير دهشة ، إلى أن نفص جناحيه عند الفجر . فتمسكت برجله ، فطار أسرع طيران إلى أن ارتفع النهار . فنظرت نحو الأرض ، فما رأيت سوى لجة البحر ، فكادت أترك رجله من شدة ما نالني من التعب ، فحملت نفسي على الصبر ، إلى أن نظرت نحو الأرض ، فرأيت القرى والعمارات ، فدنا من الأرض وتركتني على صبرة تبين في بيدل لبعض القرى ، والناس ينظرون إليّ . ثم طار نحو الهواء وغاب عني . فاجتمع الناس إليّ وحملوني إلى رئيسهم ، فأحضرني رجلاً يفهم كلامي ، فقالوا لي : من أنت ؟ فحدثتهم بحديثي كله ، فتعجبوا مني ، وتبركوا بي ، وأمر الرئيس لي بمال ، فبقيت عندهم أياماً ، فشئت يوماً إلى طرف البحر أنفجر ، فإذا قد وصل مركب أصحابي . فلما رأوني أسرعوا إلى سائلي عن حالي . فقلت لهم : يا قوم . إني بذلت نفسي لله تعالى ، فألقوني بطريق عجيب ، وجعلني آية للناس ، ورزقني المال ، وأوصلني إلى المقصد قبلكم . » (٢)

فهذه الحكاية مزجت كذلك بين الواقع والخيال . والواقع مستمد من تجارب الحياة ، أما الخيال فهو مستمد من رصيد هائل من القصص الخرافي . على أن المستمع وهو يستمع إلى هذه المغامرة العجيبة ، لا يتقف عندها ليفكر فيها في حد ذاتها ، بل إنه يقف عند خاتمة التجربة التي تتمثل في انفراج الأزمة بالنسبة للفرد والجماعة في آن واحد . فلولا الفرد ما نجت الجماعة ، ولولا الجماعة مالت الفرد هذا الجزء بل التعويض الكبير . فلقد كان الفرد يعيش مع الجماعة في مغامرة واحدة في بداية الحكاية . ثم ظهر عنصر التهديد في حياة الجماعة كما ظهر مضاعفاً في حياة الفرد ، إذ كان يتهدهد ما يتهدد الجماعة ، بالإضافة إلى ما كان يتهدهده على مستوى حياته الخاصة . والواقع أن ما كان يتهدهده على مستوى الحياة الخاصة يشير في الوقت نفسه إلى ما كان يتهدد المجتمع على مستوى الحياة الاجتماعية . وعبرة الفرد : كنت قد سئمت من الشقاء ، وكنت أتمنى الموت ، إنما تمثل عجز المجتمع عن سد احتياجات الفرد . وبهذا يمكننا

أن نقول إن التهديد تمثل في الحكاية على مستوى كوني وعلى مستوى اجتماعي . وتنتهي الحكاية بزوال التهديد على المستوى الفردي والاجتماعي معاً ، وذلك عندما ارتضى كل طرف أن يكون في خدمة الطرف الآخر . وعندما زال التهديد كلية عاد الفرد لينضم إلى الجماعة مرة أخرى ، ولكنه انضم إليها في هذه المرة في جو ساد الاطمئنان وتعمقت فيه التجربة .

(٣)

لقد كان القصة في الحياة العربية بمثابة الأداء التمثيلي الذي ينشط الحس الجمالي في الإنسان ، ويكون عامل تكييف مستمر لسلوكه الاجتماعي^(٣) . وليست وظيفة الأداء التمثيلي مجرد توصيل الأخبار أو المعلومات ، بل إنها الإثارة إلى حد المشاركة الفعالة بين رسالة ذات معانٍ متشابهة وبين المستمع أو القارئ . وعندما تتكرر الرسالة في أكثر من صيغة ، فإنها تصبح موحدة لدى الجماعة . وفي هذه الحالة يمكن القول إن المجتمع صاحب الرسالة قد نشط الجهاز الرمزي عند الإنسان بهدف إثارة حالات فعالة على المستوى الاجتماعي . وتمثل هذه الإثارة في نوعين من الاستجابة يحدثان معاً وفي آن واحد : استجابة معرفية واستجابة تأثرية . وتوازي الاستجابة المعرفية الرؤية الكونية عند الفرد والجماعة ، كما توازي الاستجابة التأثرية حس الإنسان بمجموعة القيم التي يعيش في إطارها . وعندما يحدث القصة أو الرسالة التي يحملها القصة فعلها ، عندئذ يعيش الإنسان في حلقة دائرية بين الاستجابة المعرفية ورؤيته الكونية من ناحية ، واستجابته التأثرية وحسه بمجموعة القيم من ناحية أخرى .

ويمكننا أن نقول بناء على ذلك ، إن الفرد في هذه الدائرة الثقافية الفعالة لا يطور الثقافة بقدر ما تطوره الثقافة ، إن القصة الذي يعد جزءاً لا يستهان به من هذه الدائرة الثقافية ، لا ينقل المعرفة ، بل هو بالأحرى يخدم بناء المعرفة ، إذ إنه يعد مجموعة من الرموز البارادجماية ، التي لا يتحدد مغزاها إلا بالكشف عن المعرفة الضمنية التي تقع في خلفيتها . وهذه المعرفة الضمنية هي التي توجه النص من الحس إلى المعنوي ، ومن الخاص إلى العام ، ومن الجزئي إلى الكلي .

وخلاصة القول إننا إذا كنا بإزاء تحديد وظيفة هذا النمط من القصة في الحياة العربية ، فلا بد أن نميز بين نمطين من المعرفة : المعرفة الدلالية للأشياء والمعرفة الموسوعية . إن الأولى تتحدد بتعريف الشيء أو إبراز علاقته بغيره ، أما المعرفة الموسوعية فهي غير محددة ، لأنها تتركز على رصيد هائل من المعارف المسبقة ، التي يختزنها الإنسان من الماضي والحاضر . وتعد الرموز الإنسانية المتوارثة من أهم محتوى المعارف الموسوعية . ولا يقف التشكيل الرمزي للأشياء والأفكار عند حد ، ولكنه متصل مع حركة الفكر البشري . وبقدر ما تتحرك الرموز داخل الإنسان فتخرج مشكلة على نحو تعبري ما ، يكون ذلك عامل إثراء للمعارف الموسوعية لدى الإنسان .

وتعد ثروة القصة في التراث العربي ، في كمها وفي حركتها المستمرة على المستوى الاجتماعي ، بمثابة عملية استدعاء للمعارف الموسوعية لدى العربي . وكل استدعاء جديد يتطلب بالضرورة تشكيلاً جديداً يستقي من

المعارف القديمة أو من حصيلة التجارب اليومية . وفي هذه الحالة لا يكون القديم قديماً لأنه لا يحس إلا من خلال نبض الحياة المعاشة . وقد كان كل فرد في المجتمع العربي مهياً على نحو ما لاستدعاء معارفه الموسوعية من خلال عملية القصة ، فهو إما قاص وإما مستمع . فالذي كان يحب الآفاق كان يعود ليجلس إلى من يقبع في عقر داره ، ويمارس حرفته في إتقان . وكان الجلسة كانت تجمع بين الحرف المتقنة في وحدة واحدة : حرفة القصة وحرفة الاستماع ، وحرفة الصنعة . وفي هذه الجلسة يكون القصة لغة تبادل التجارب ، ولغة التجارب النفسى التام بين القاص والمستمع إليه ، أو لنقل بين الحكاية والمستمع إليها . وإذا كنا قد حددنا وظيفة القصة في التراث العربي على هذا النحو ، فإننا نحاول الآن أن ندرس لغة هذا القصة ، لنرى إلى أي حد تتفق لغته مع وظيفته .

(٤)

ونود أن نقول بادئ ذي بدء ، ونحن بصدد الحديث عن لغة القصة في التراث العربي ، إن دور القاص أو الـ « هو » الذي يقص متوارياً وراء الأحداث والأفعال في أي نمط من القصة ، فردياً كان أم جماعياً ، يتحكم تحكماً كلياً في شكل القصة ولغته ، أو بمعنى آخر ، يتحكم في طريقة السرد وفي أبعاده اللغوية والدلالية والإشارية^(٤) . ولهذا السبب وحده كانت لغة القصة بعيدة عن لغة المسرح وعن لغة الشعر . فالمسرح يبدأ بالحوار وينتهي بالحوار ، أي إن الشخص المسرحية تقف وحدها في الصدارة . وفي الشعر يقف أنا الشاعر ولغته ورؤيته في الصدارة . أما القصة فقد جمعت لغته بين لغة الحوار المسرحي ورؤية أنا القاص في وقت واحد . وعلى الرغم من أن الإنسان خلق ومعه غريزة القصة ، إذا استطعنا أن نسميها غريزة ، فإن القصة لم يقن شكلاً كما قن الشعر والمسرح . وإنما ترك القصة حرية الإنسان ، أو بالأحرى حرية القاص . وكل قاص يهدف متعمداً أو غير متعمد أن يوصل للقارئ أو المستمع رؤية ما . ويتوقف وضوح الرؤية ودرجة تكييفها على مدى تدخل القاص فيها يحكيه إن سلماً أو إيجاباً ، كما تتحددان بدرجة سماعنا لصوته الخفي إن ارتفعاً أو انخفضاً ، جهراً أو هماً ، غياباً أو حضوراً .

وهكذا يمكننا أن نقول إن لغة كل نمط من أنماط القصة تتحدد بمعايير : طريقة تدخل القاص ومقدار هذا التدخل . بل إن القصة يختلف من عصر لآخر من ناحية الشكل ومن ناحية مستوى توظيف اللغة وفقاً لمعايير . ولهذا فإن أول شيء نبحث فيه ونحن بصدد البحث في لغة القصة في التراث العربي ، أن نبحث أولاً عن القاص في القصة ، وهذا البحث يقودنا بالضرورة إلى شكل القصة أولاً ثم إلى لغته ثانياً .

والقاص في القصص العربي هو ناقل تراثه وناقل تجاربه وتجارب الجماعة . وهو ينقل كل هذا إلى مستمع أو قارئ وهو مدرك تماماً لوجود هذا المستمع أو القارئ بوصفه مشاركاً أساسياً له في عملية القصة . وعندما نكون العملية القصصية مشاركة فعلية بين طرفين ، فإن القاص يعرف أن ما يحكيه يتعدى القصة إلى الإثارة وتحريك مكنون المعارف

التركيّ فتح له الباب فدخل ، فدفعه الرجل فوق ، وطمّوا عليه ، وبقى أياماً لا يدري ما خبره . فسأل عنه عضد الدولة فقيل له : مالنا فيه خبر . فإزال يعمل فكره إلى أن بعث يطلب مؤذن المسجد المجاور لتلك الدار ، فأخذه أخذاً عنيفاً في الظاهر ، ثم قال له : هذه مائة دينار ، خذها وامثل ما أمرك . إذا رجعت إلى مسجدك فأذن الليلة بليل واقعد في المسجد . فأول من يدخل عليك ويسألك عن سبب إنفاذي إليك فأعلمني به . فقال : نعم . ففعل ذلك ، فكان أول من دخل ذلك الشيخ . فقال له : قلبي إليك ولأى شيء أراد منك عضد الدولة ؟ فقال : ما أراد مني شيئاً ، وما كان إلا الخير . فلما أصبح أخبر عضد الدولة بالحال . فبعث إلى الشيخ فأحضره . ثم قال له : ما فعل التركي ؟ فقال : أصدقك ، لي امرأة ستيرة مستحسنة ، كان يرصدها ويقف تحت رُوزنتها ، فضجّت من خوف الفضيحة بوقوفه ، ففعلت به كذا وكذا . فقال : اذهب في دعة الله فما سمع الناس ولا قلنا .^(٦)

فالقاص في هذه الحكاية أكد وجوده في مطلعها بوصفه راوياً لها ، وذلك من خلال عبارة « قال المؤلف » ، ثم عبارة « بلغني » . ثم يسلم القاص عملية القاص للحكاية ، ملتزماً بأصول قواعد القاص المصطلح عليها آنذاك ، وهي السرد المتتابع الذي يتخلو من التعليق ومن التركيز على الدوافع الداخلية للشخصية المحكي عنها . وقد اختار القاص من رصيده الذي يحفظه ما يرغب الملتقى المشارك في تلقيه من ناحية ، وماله وظيفة اجتماعية فعالة من ناحية أخرى . وتسير مشاركة القارئ مع عملية القاص خطوة بخطوة ، بحيث تنطبع كل حركة في الحكاية في نفسه مباشرة ، مختلطة بحصيلة تجاربه وموقفه من المجتمع والحياة . وعندما تنتهي الحكاية بهذه النهاية المفتوحة المتمثلة في عبارة عضد الدولة : « اذهب في دعة الله ، فما سمع الناس ولا قلنا » ، يأخذ القارئ أو المستمع في تحريك الأحداث داخل نفسها ، فيعيد تشكيل العلاقات بين الحاكم والرعية ، وبين الناس بعضهم بعضاً ، وبين معيار الحق والباطل ، والرحمة والقسوة ، إلى غير ذلك من القيم التي تمثل نظام الحياة .

وربما أحس القارئ في نهاية الحكاية بعدم الاكتفاء الكلي نتيجة إحساسه ببعض الظلم أو بالأحرى بقسوة في القصص . وربما ربط بين هذه القسوة وكون الشخصية التي وقع عليها القصص شخصية تركية لا تتسبب إلى المجتمع العربي بصله وثيقة . وربما رأى ، على عكس ذلك ، الإنصاف كله في هذا الحكم . وكل هذه الاحتمالات تعني أن الحكاية تترك المجال مفتوحاً لمستوعبها لأن ينتهي منها إلى النهاية التي يريد . وفضلاً عن ذلك ، فإن هذه الافتراضات المختلفة تعني أن الحكاية بهذه النهاية جعلت القارئ يشعر بوجود فائض من الأحداث لابد أن تملأه حكاية أخرى . أي إن الحكاية ، على الرغم من تكاملها الشكلي ، تشعر القارئ بنقص لأنها لم تستوعب المجال كله بكل أبعاده . ولهذا فإن ابن الجوزي يأتي بسلسلة من الحكايات عن عضد الدولة ، واحدة تلو الأخرى ، لأنها في مجموعها تمثل موقفاً موحداً ، عندما تملأ حكاية منها الفراغ الذي تركه حكاية أخرى .

الموسوعية لدى المستمع ، بحيث يمزج المستمع ما يسمعه برصيده من المعرفة من ناحية ، ويكون قادراً على الربط واستدعاء الدلالات وترجمة الإشارات اللغوية من خلال تنشيط حسه الإبداعي من ناحية أخرى .

القاص إذن عليه أن يحكي وأن يثير ؛ أما المستمع فعليه أن يترجم ما يسمعه إلى قيم تشده إلى الواقع بقدر ما تشده إلى الرؤية فوق الواقعية . وإذا كانت عملية الإثارة هي الهدف الذي يهدف إليه القاص ، فإن ما يحكي ينبغي أن يكون كذلك مثيراً . وهكذا ننهي إلى أن مهمة كل طرف من الأطراف الثلاثة في عملية القاص في التراث العربي ، ونعني بذلك القاص والمستمع والنص ، كانت واضحة ومحددة ، بل إن المشاركة بينها كانت تقف على قدم المساواة .

أما القاص فعليه أن يقدم نفسه ثم يتعد ، وكأن النص بعد ذلك معد لأن يحكي نفسه ، فليس عليه أن يتدخل في تحليل نفسي للشخص ، بل يجعل الشخص وأحواله تابعة للأفعال .

وتبرز المشكلة عندئذ من خلال تتابع الأفعال التي يرتبط بعضها ببعض إما عن طريق الإضافة أو من خلال العلاقة السببية . وعندما يصل القاص إلى نهاية حكايته يكون الفعل الأخير قد وضع خاتمة لعملية تصعيد الأفعال وتراكمها ، دون أن يكون القاص قد تعمد إبراز فعل معين ، أو توقف ليرصد أثر الفعل في الشخصية ، أو وقف مع الشخصية ليرصد حساباتها مع الأفعال . وإنما تقف الأفعال على قدم المساواة من حيث إن كل فعل يؤدي وظيفته في النص . وبناء على ذلك فإنه إذا كانت الشخصية (أ) تنظر إلى الفعل (ب) ، فإن ما يهم القاص ليس هو (أ) بل هو (ب)^(٧) . كذلك فإن المستمع أو القارئ لا يهتم في الوقت نفسه بالشخصية أو انفعالاتها الداخلية ، بل يود أن يعرف الفعل ونتيجته ؛ وتكون الشخصية عندئذ مجرد وسيلة لتحريك الفكرة .

وكما يتعد القاص عن الكشف عن الأبعاد النفسية للشخصية وتفاعلها مع الأحداث . فإنه يتعد في الوقت نفسه عن إبراز المغزى في الحكاية ، أو حتى التلميح به . إن مهمته تنتهي عند حد السرد المنظم الدقيق ؛ وعلى القارئ بعد ذلك أن يستخلص منه ما يراه من مغزى بعد أن يستوعب الحكاية ، وبعد أن تتمتع في أثناء السرد بنسيج فكره ورصيده المعرفي والخضاري .

وربما كان من الأفضل أن تأتي بنموذج قصصى نحاول من خلاله أن نبين كيف تتوزع الأدوار بين القاص والحكاية والمستمع أو القارئ لتؤدي في النهاية وظيفتها على نحو ما شرحنا . والحكاية التي تأتي بها واردة في كتاب أخبار الحكماء لأبي الفرج ابن الجوزي .

« وقال المؤلف أيضاً : بلغني عن عضد الدولة أنه كان في بعض أمرائه شاب تركي . وكان يقف عند رُوزنة ينظر إلى امرأة فيها . فقالت المرأة لزوجها : قد حرم عليّ هذا التركي أن أتطالع في الروزنة . فإنه طول النهار ينظر إليّ وليس فيها أحد ، فلا يشك الناس أن لي معه حديثاً وما أدري كيف أصنع . فقال زوجها : اكتبني إليه رقعة وقول فيها : لا معنى لوقوفك . فتعال إليّ بعد العشاء إذا غفل الناس في الظلمة ، فإني خلف الباب . ثم قام وحفر حفيرة طويلة خلف الباب ووقف له . فلما جاء

(٥)

أنظار نقاد القصة بشكل عام فأعادوا صياغته في تشكيلات جديدة بهدف إبراز أهميتها في عملية القصة . وربما كان أكثر الصيغ شيوعاً ، بل أكثرها ملاءمة للتحليل القصصى بصفة عامة ، هو أن النمط القصصى أياً كان نوعه ، يبدأ من حالة الاستقرار أو التوازن ، ثم يحدث تهديد أو نقص إما للبطل أو لأسرته أو للجماعة ، فيتحول هذا لتوازن إلى لا توازن ، ثم تتحرك الأحداث في اتجاه القضاء على حالة اللاتوازن حتى تصل إلى حالة التوازن الذى يشترط للوصول إليها أن يقضى على الشر .

ونعود إلى قصصنا لنجده مستوفياً لمبدأى القصة الأساسيين ، وهما المبدأ الوصفى للأحداث المتسلسلة ، والمبدأ التحويلي . فليس الغرض من القصة هو تقديم شخصية تاريخية بأوصافها المميزة لها ، مثل شخصية عضد الدولة أو شخصية موسى ، بل إن الهدف من القصة هو الفعل في حد ذاته ، أو بالأحرى مجموعة الأفعال التى تبدأ بحالة التوازن ثم تتطور إلى حالة اللاتوازن ، الأمر الذى يتطلب ضرورة التغيير من خلال أفعال جديدة تقف في مواجهة الأفعال الأولى إلى أن ينتهى الوضع باستقرار وتوازن جديدين .

إن القصة عندما يكون بمثابة الأداء التمثيلى لحركة الحياة ، فإنه عندئذ يكون فيه من الصدق والحقيقة بمقدار ما فى الحياة . وإذا كانت الحياة لا تثرى إلا بالتجارب التى تجعل الإنسان يعيد حساباته دائماً أبداً مع متغيرات الحياة التى تدفعه دفعا لأن يعيش حالتي التوازن واللاتوازن في أوضاع مختلفة ، فإن ما يثير الإنسان حقاً في أثناء اندماجه في عملية القصة هو أن يعي كيف تتم عملية تحويل الظواهر والأفعال الغريبة المهددة للحياة لصالح الفرد والجماعة . وهذا الكيف لابد أن يكون غريباً بمقدار ما يكون الفعل الأول المهدد غريباً ، فما هو مألوف ونمطى في الحياة لا يصلح أن يكون عنصراً قصصياً ، اللهم إلا إذا استطاع القاص أن يدخله في دائرة ما هو غريب .

ولعلنا نرى الآن إلى أى حد يلزم البناء الشكلي لهذا النمط من القصة القاص لأن يقف منه على بعد ، وإلى أى حد ينسجم البناء الشكلي مع دور القاص في سبيل أداء الوظيفة الاجتماعية المطلوبة من هذا القصة .

إن القصة عندما يدور في حيزية مع أحداث الحياة اليومية ، فإن كل حكاية تمثل عندئذ مقطعاً عرضياً أو طويلاً في واقع الحياة . وإذا كان الإنسان يعيش واقع الحياة من خلال نفسه لا من خلال غيره ، فإنه يريد كذلك أن يحس حقيقة القصة من خلال نفسه لا من خلال رؤية القاص الفردية . وكما أن الإنسان لا يبصر الحقيقة في حد ذاتها ، بل يبصرها في حركتها الدائرة من الأسوار إلى الأفضل تارة ، ومن الأفضل إلى الأسوار تارة أخرى ، فإنه - على هذا النحو - يتأمل حقيقة الأفعال وهي تتحرك في الحكاية من التوازن إلى اللاتوازن ، ثم من اللاتوازن إلى التوازن . ولا يتم هذا التأمل وهو في حالة من الانفعال ، بل يتم وهو في حالة من الاسترخاء الذهني ، وهو شرط أساسى لفهم ما يعيه ويقال في ذاكرته .

على أننا لم نقل بعد كل شئ عن النظام الشكلي لهذا القصة . وقد يختلط الأمر على القارئ فيرى أن مثل هذا النمط من القصة يقترب كل الاقتراب من التسجيل التاريخي للأحداث ، أى إنه يمكن أن يتدرج ، أو يتدرج بعضه على الأقل تحت مفهوم التاريخ بشكل أو بآخر . ولكن كتابة التاريخ لا يمكن أن تتم على هذا النحو ، أى على شكل حكايات ، كل حكاية مغلقة على نفسها وتقف في بورتها شخصية أو أكثر لتحكى موقفاً أو تمثل فكرة . وهذا ما كان يدركه القاص العربى في وضوح ، فهمة كتابة التاريخ تقع على عاتق غيره ، أما هو فإنه يقدم نمطاً أدبياً يختلف عن كتابة الأحداث التاريخية شكلاً ومهدفاً .

وربما كان وجه التشابه بين هذا النمط من القصة وبين التسجيل التاريخي للأحداث أن كليهما يلتزم بالسرد المتسلسل دون تدخل من قبل الراوى أو المؤرخ ، أى إن كلا من التسجيل التاريخي للأحداث وهذا النمط من القصة يعتمد على الوصف . ولكن الوصف المتسلسل للأحداث التاريخية لا يماثل الوصف المتسلسل للأحداث القصصية ، ذلك أن التاريخ لابد أن يلتزم بتتابع الأحداث كما حدثت في الزمن الواقعى ، أما القصة فلا يختار الأحداث ، بل الأفعال التى يصلح توظيفها في خدمة فكرة الحكاية . وهذه الأفعال غير المستمرة في الزمن الحقيقى إنما ينسجها القاص في إطار الزمن القصصى .

وعلى كل فإن الوصف وحده لا يصنع قصاً ، بل لابد أن يخضع وصف الأفعال لمبدأ أساسى آخر للقصة هو مبدأ التحويل^(٧) . وربما كان من قبيل تكرار المعلومات أن نقول إن « بروب » ، الباحث الشكلي الروسى ، هو أول من أشار إلى طريقة توظيف القصة لهذين المبدأين : المبدأ الوصفى للأفعال المتسلسلة والمبدأ التحويلي . ولكن بروب ، كما هو معروف ، كان يبحث أولاً في نمط القصة الشعبى الخرافى . وفضلاً عن ذلك فقد أشار إلى مفهوم التحويل في القصة مرة حين يكون صريحاً ومرة حين يكون ضمناً . وبهنا هنا هذا المفهوم الضمنى ، لأنه هو الذى يتفق مع ما نعينه من مفهوم التحويل .

فبعد أن عدد بروب الوحدات الوظيفية التى تستوعب أشكال القصة الخرافى ، والتى بلغ عددها واحداً وثلاثين وحدة وظيفية ، عاد فنص على أن هناك مجموعة من الوحدات الوظيفية التى يرتبط بعضها ببعض الآخر ارتباطاً إلزامياً من خلال التعارض أو التماثل (لا التطابق) وهذه الوحدات لا تأتى متتابعة في الزمن القصصى المتسلسل . فإذا كان هناك وحدة الخروج في البداية ، فإن هناك في النهاية وحدة العودة . وإذا كان هناك في البداية نقص أو تهديد ، فإن الحكاية تنتهى بزوال النقص أو التهديد . وإذا كان هناك انتصار للقوة الشريرة ، فإن البطل يعود فينتصر عليها في مكان آخر^(٨) .

وهذا المفهوم الحقيقى للتحويل كما وضعه بروب هو الذى لفت

(٦)

اللغوى ، عندما يحيل السكون إلى حركة . وكل حركة في القصة تتطلب فعلاً مستقلاً ، بحيث إن الفعل يبدو مستقلاً في حركته عن الأفعال الأخرى . فقد حدث أن تطور القصة في حكاية التركي من التوازن إلى اللاتوازن عندما هدد التركي حياة الرجل بمراقبته امرأته على الدوام . فلما انتقم منه الزوج وأخفاه من الوجود ، عادت الحركة من اللاتوازن إلى التوازن . وقد كان من الممكن أن تنتهي الحكاية عند هذا الفعل ، ولكن هذا الفعل المضاد لا يمكن أن ينتهي بالحياة إلى الاستقرار ، لأن الجرم الاجتماعي لا يزيله جرم اجتماعي آخر . ولهذا فإن الفعل الذي قام به الزوج وظن أنه قد وصل من خلاله إلى حالة التوازن لم يكن يحمل في طياته إلا حالة من اللاتوازن . هذا فضلاً عن أن هذا التوازن ليس كافياً من الناحية الفنية ، إذ إنه يعيد الحركة إلى حالة التوازن الأول تماماً . ولهذا كان لابد من أن تتطور الحركة من هذا اللاتوازن الثاني لتصل إلى التوازن الثالث والأخير عندما أقرت القوة الحاكمة فعلة الزوج ونقلتها من اللامشروعية إلى المشروعية ، أي عندما سلمت بلا مشروعيته على المستوى الفردي ، وأقرت بمشروعيتها على المستوى الجماعي .

على أن خاصية الفعل على مستوى اللغة لا تقتصر على كونه معبراً عن الحركة في الزمن ، بل إنه يتعدى هذه الخاصية الزمنية إلى خاصية الكشف عن موقف الإنسان الإرادي أو غير الإرادي ، أي عن الموقف الذي يحققه مختاراً أو مجبراً . ولهذا فإن هناك - على مستوى اللغة - الأفعال التي تشير إلى الرغبة والاختيار ، وهناك الأفعال الشرطية التي لا تجعل فعل الشخص اختياراً محضاً ، بل اختياراً مشروطاً ، ثم هناك الفعل الذي يدل على الوجوب والإلزام دون أن يكون للشخص الخيار فيه . وإذا نحن أمعنا النظر في هذا النمط من القصة ، فإننا نجد أن الشخصية تقوم بالفعل الإرادي الذي يشير إلى الرغبة الفردية مرة واحدة ، أما الأفعال الأخرى فهي مشروطة أو إجبارية . ودلالة هذا أن الفعل الذي يحاسب عليه الفرد إيجاباً أو سلباً هو الفعل الذي يقوم به بمحض اختياره . فإذا تلا هذا فعل مشروط فإنما يكون هذا على سبيل الاختيار ، أي اختبار مدى إصراره على فعله الأول . فإن كان الفعل إيجابياً والاختبار أكده ، كان الجزاء الحسن ، وإن كان الفعل سلبياً والاختبار أكده ، كان الجزاء سلبياً . وعلى كل فإن الفعل الإرادي في هذا القصة يشير إلى رغبة الفرد ، أما الأفعال المشروطة والإجبارية فتشير إلى رغبة الجماعة .

وإلى هنا يمكننا أن نتمثل إلى أي حد يمكن أن يكون نظام اللغة ممثلاً لنظام الحياة ، وذلك عندما تستخدم اللغة في وظيفتها الاجتماعية الحقيقية من خلال هذا النمط من القصة .

(٧)

على أن القصة في التراث العربي لم يقتصر دوره على خلق الإثارة المستمرة للحقائق المطلقة ، بل إن القصة قد وظف كذلك توظيفاً جيداً لإثارة جوهر الحقائق الاجتماعية المحدودة . وإذا كان مصدر الإثارة في النمط السابق هو الاتيهار المتجدد المستمر بالحقائق الكلية . فإن مصدر الإثارة في النمط الواقعي الذي سنعرض له هو الإدراك الواعي لظواهر

ومن الظواهر الشكلية تنتقل إلى الظواهر اللغوية لهذا النمط من القصة في التراث العربي . وعندما يتحدد القصة بشكل معين ، وعندما تكون وظيفته متداخلة مع حياة الجماعة في حركتها اليومية ، ويكون استجابة لمطلبها النفسي ، عندئذ يصبح للقصة لغة متفق عليها من الجميع ، أي إن لغته تصبح تحقيقاً للغة بوصفها نظاماً *langue* ، لا اللغة بوصفها استعمالاً فردياً *Parole* - وفقاً لاصطلاحات دي سوسير .^(٩)

وإذا كان بعض العلماء قد اصطالحوا على أن اللغة بوصفها نظاماً لا تكون إلا على المستوى التجريدي ، وأنها لا تصبح حقيقة إلا على مستوى الاستخدام الفردي لها ، فإن هذا النمط من التعبير القصصي يؤكد أن اللغة بوصفها نظاماً يمكن أن تتحقق على مستوى التعبير الأدبي ، إذا كان الشكل الأدبي لا يتحقق إلا من خلال مجموعة الأنظمة اللغوية ، لأنه هو نفسه أصبح نظاماً اجتماعياً ، شأنه شأن اللغة .

وأساس النظام اللغوي اسم وفعل وملحقاتها ، وكذلك أساس هذا القصة اسم وفعل وملحقاتها . والاسم في اللغة خال من أي تحديد ، فيما عدا التحديد بالجنس . فالولد يتحدد بجنسه ، وكذلك الرجل أو الشجرة ، إلى غير ذلك . فإذا وصفنا الاسم أو أخبرنا عنه فإننا نصيق بذلك دائرة التحديد .

وهذا ما يحدث على وجه الدقة في هذا النمط من القصة العربي . فالحكاية تتحدث عن رجل أو امرأة أو صبي ، ثم تصف هذا الاسم أو تخبر عنه . فيكون التاجر في حكايتنا الثانية فقيراً بائساً ، أو يكون التركي طفليلاً لا يرعى الحرمات ، ومن الطبيعي أن الوصف أو الخبر في القصة لا يكون إلا بمقدار ما يكشف عن فكرة الحكاية . وبهذا يتجاوز الاسم الدائرة العامة إلى دائرة خاصة تشير إلى مجموعة مميزة من الناس . ومهما تكن الصفة أو الخبر ، فإن الاسم يظل في إطار الاستخدام اللغوي التجريدي .

وهكذا يغير عن الاسم بصفة فإن هذا يمثل حالة من السكون . ولا يدخل الاسم في حالة الحركة إلا عندما يقترن به الفعل . وكذلك يبدأ هذا القصة بحالة من الاستقرار أو السكون ، إذ لا نعرف فيها إلا الاسم والخبر الذي يصف . وإلى هنا يكون الاسم قد أدى وظيفته على مستوى القصة ، مثلاً يؤديها على مستوى اللغة ، فكلاهما لا ينحصر إلى التجريد والشمول إلا بهدف التعبير عن الظاهرة أو النظام .

على أن القصة لا يلبث أن ينتقل من حالة الاستقرار أو التوازن كما ذكرنا إلى حالة اللاتوازن . ثم من حالة اللاتوازن إلى حالة التوازن . وهذا يعني أن الفعل بدأ يتدخل بوظيفته التي يقوم بها على المستوى

قرب منزله ، وكان منزله أقرب إلى المسجد من منزلي ، سألتني أن أبيت عنده ، وقال : « أين تذهب في هذا البرد والمطر ومتزلي منزلك ، وأنت في ظلمة وليس معك نار ، وعندى ليأ لم ير الناس مثله ، وتمرناهيك به جودة ، لا تصلح إلا له . قلت معه ، فأبطأ ساعة ثم جاءني بجام ليأ وطبق تمر . فلما مدت قال : « يا أبا عثمان ، إنه ليأ وغلظه ، وهو الليل وركوده . ثم ليلة مطر ورطوبة ، وأنت قد طعنت في السن ، ولم تزل تشكو من الفالج طرفا ، وما زال الغليل يسرع إليك ، وأنت في الأصل لست بصاحب عشاء ، فإن أكلت اللبأ ولم تبالي ، كنت لا آكلا ولا تاركا ، وحرشت طباعك ، ثم قطعت الأكل أشهى ما كان إليك ، وإن بالغت بنتا في ليلة سوء وهو الاهتمام بأمرك . ولم نعد لك نبيذا ولا عسلا . وإنما قلت هذا الكلام ، لئلا تقول غدا : كان وكان . والله قد وقعت بين ناني أسد ، لأنني لو لم أجتك به وقد ذكرته لك ، قلت بجل به وبدا له فيه ، وإن جئت به ولم أحذرك منه ، ولم أذكرك كل ما عليك فيه ، قلت : لم يشفق علي ولم ينصح ، فقد برئت إليك من الأمرين جميعا . فإن شئت فأكله وموتة ، وإن شئت فبعض الاحتمال ونوم على سلامة » .

لما ضحكت قط كضحكي تلك الليلة . ولقد أكلته جميعا لما هضمه إلا الضحك والنشاط والسرور فيما أظن . ولو كان معي من يفهم طيب ما تكلم به لأني على الضحك أو نقضي على . ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب .^(١٠)

فالجاحظ هنا يتدخل في القص بوصفه راويا أو بالأحرى مسجلا لتجربته ، وهو يتحدث بضمير حضوره وإثبات وجهة نظره . على أن الجاحظ يمثل في الوقت نفسه الـ « هو » الآخر الذي يعيش معه ظاهرة البخل في المجتمع . لكن الجاحظ لا يهدف من وراء تدوين هذه الكثرة الهائلة من الروايات والأخبار عن البخلاء أن يكون مجرد مسجل لظاهرة البخل ، ومؤكدا لوجودها ونفسيها ، بل كان يهدف إلى تأكيد أن عالم الأفراد يمكن أن يكون مصدرا للمعرفة الموصلة إلى حقيقة أكبر من الظاهرة . ولا تتكشف هذه الحقيقة إلا من خلال التوصل إلى البناء الذي يحكم حكايات البخلاء ، والذي يمكن أن تكون الحكاية السابقة بمثابة له .

فالبخيل منهم اجتماعيا ، والتهمة الموجهة إليه هي أنه غير متم للجماعة . ولهذا فهو يحاول أن يرد عن نفسه التهمة في بادئ الحكاية بأنه رجل مضيف وذو حس اجتماعي مشارك . فهو لم يرض لصديقه أن يسير في البرد والمطر ، ودعاه إلى بيته القريب من المسجد . وفضلا عن هذا فقد أغراه بعشاء شهى ، يجده عنده في بيته . وقد كان البخيل بذلك ممثلا للسلوك المرغوب فيه في المجتمع العربي . وقد لبى الجاحظ دعوته وهو يكن له في نفسه ما هو معروف عنه من صفة البخل ، ولكنه لبى دعوته وكأنه يريد أن يضعه موضع اختبار . ولكن الاختبار كشف عن تأصل صفة البخل التي لم يكن من السهل أن تترك صاحبها ولو في موقف واحد . وقد كان هذا الكشف على المستوى النفسي عندما تأخر ساعة في إحضار الطعام وكأنه كان مترددا بين أن يحضره أو يحجبه . فلما وجد أنه قد أسقط في يده ، أحضر الطعام وهو يرتب في نفسه مخرجا آخر للخروج

اجتماعية غريبة . والسر في غرابتها ، هو أنها تكشف عن غرابة الحياة . ولعل هذا يفسر لنا حرص بعض كتب التراث على أن يختص كل منها بتقديم ظاهرة اجتماعية واحدة تحاك من حولها الحكايات والأخبار . وليس الغرض من تقديم هذا الكم الهائل من الحكايات والأخبار سوى الكشف عن الأبعاد الاجتماعية المثيرة لهذه الظاهرة . ومن هنا كانت الكتب التي اختصت بأخبار الطفيليين وحكاياتهم . والبخلاء ، واللصوص ، والمختالين ، والفرفاء ، وغير ذلك .

وما نود أن نقوله هو أن توظيف القص في الكشف عن الحقائق الاجتماعية كان موجها كذلك إلى الحس الاجتماعي على نحو مباشر ، بحيث يجعل الفرد المتلقي في علاقة مباشرة مع الظاهرة ، فيكون مشاركا مشاركة فعالة في التأثير بها والحكم عليها . فالقاص في هذه الحالة يقف من الظاهرة موقفا نشيطا فعلا بقدر ما تقف الجماعة المتلقيّة هذا الموقف النشط الفعال .

وهذا الحس المشترك هو الذي يضع الظاهرة في إطارها الاجتماعي الحقيقي وليس في إطار الرؤية الفردية .

ومن هنا كان إطار القص السابق صالحا إلى حد كبير لتوزيع عملية الإثارة إزاء قضية من القضايا الاجتماعية بين القاص والمتلقي على حد سواء .

ومع ذلك فقد حدث تحريف من نوع ما في الإطار الشكلي للنمط السابق ذلك أن القصة هنا ليست مزجيا من الحقيقة المبرئة والفراسندتالية ، بل هي قضية اجتماعية صرف ، ولا بد أن يكون للقاص عندئذ وجهة نظر لا يستطيع أن يحجبها ، أو على الأقل لا يستطيع أن يمنع حضورها خلصة بين ثنايا الكلام . ومن هنا تختلف طريقة تدخل القاص في هذا النمط ، كما تختلف درجة حضوره عن النمط السابق . إن كليهما راو لما يقص ، ولكن بينما وجدنا القاص الأول يعلن عن نفسه في البداية ثم ينسحب لأنه لا يريد ، بل لا يستطيع ، أن يحدد وجهة نظره إزاء حقيقة قريبة منه وبعيدة عنه في الوقت نفسه ، ومن الأفضل عندئذ أن تترك هذه الحقيقة لحركة التفكير المذروي لدى المستمع لكي يستوعبها ، فإن القاص في النمط الاجتماعي الصرف الذي سنعرض له ، لا يستطيع أن يحجب حضوره ، لأن الظاهرة ذات طابع جدلي على المستوى الواقعي ، ومن المفيد أن يكون القاص مشاركا قارئ في هذا الحس .

نقول هذا القول وفي ذهننا بطبيعة الحال الجاحظ القصاص لا الجاحظ الكاتب البلاغي . وقد كان الجاحظ من حفظة النمط السابق من القص ، وقد أودع كتبه ثروة كبيرة منه . ولكن الجاحظ ، إلى جانب ذلك ، هو صاحب قصص البخلاء المشهورة . وقد عرف الجاحظ بفنه المميز في القص . ولهذا كان من الأفضل أن تأتي بمثال من قصصه لنرى إلى أي حد احتذى الجاحظ النموذج القصصي السالف الذكر شكلا ولغة ، وإلى أي حد انحرف عن معيار هذا النموذج بحيث أصبحت له خصوصيته الفنية . يقول الجاحظ :

« صحتني محفوظ النقاش من مسجد الجامع ليلا ، فلما صرت

استقبالا مباشرا ثم يعيد تشكيله في نفسه من خلال رصيده من المعارف الموسوعية .

وقد تغير دور الإسم والفعل في هذه الحكاية الممثلة لغيرها ، بناء على ما اعترها من تغير داخلي وبناء على تغير وظيفتها . فلم يعد الإسم عاما ، بل أصبح يتحدد بمجموعة معينة من الناس . وهذه المجموعة تمثل حالة من الاستقرار عندما توصف بالبخل فحسب . أما عندما تتحرك على المستوى الاجتماعي ، أي عندما يحدث الفعل ، نجدها تتحرك من التوازن إلى اللاتوازن ، ولا تستطيع الشخصية القصصية أن تعود بعد ذلك إلى حالة التوازن لأنها لم تستطع أن تلغي التهديد الواقع عليها .

وبناء على ذلك فإن الأفعال في هذا النمط تنتمي جميعها إلى الأفعال الإجبارية لا الاختيارية . فقد كان البخل مجبرا على الاستضافة لإبعاد التهمة الملتصقة به . وكان مجبرا على تقديم الطعام لأنه أسقط في يده . وكان في النهاية مجبرا على أن يستقبل السخرية .

(٨)

وإذا كان القصص الأول يعلن عن نفسه ثم ينسحب ، وإذا كان الجاحظ يبدأ بإعلان حضوره ثم لا ينسحب . تاركا أصدا صوته عالية ، فإن الهمداني يعلن عن نفسه على طريقة النمط الأول من القصة ، عندما يفاجئ القارئ في كل مقامة بعبارة : حدثني عيسى بن هشام . ولكنه إذ يرفض الانسحاب من القصة كما يفعل الجاحظ ، لا يبقى على صوته إلا هبسا ، لأنه لا يتحدث إلا من وراء حجاب . لقد أناب عنه عيسى بن هشام في عملية السرد القصص ، كما أناب عنه أبو الفتح الإسكندري في بث المغزى الذي يريد أن يوصله من المقامة ، أو لنقل من المقامات .

وبهذا يكون بدیع الزمان قد حقق تشكيلا فنيا جاليا آخر داخل التشكيل الفني المتواضع عليه في القصة ، وهو السرد من خلال الراوى .

ويتمثل بناء المقامة في تداخل موقفين قصصيين : موقف عام نحس فيه بحركة الحياة الجمعية المضطربة التي يكاد الإنسان يضل طريقه فيها ، ثم موقف فردى خاص يبرز من خلال هذا الموقف الجمعي المضطرب ليبحث له عن حل وسط هذا الضياع . ويمثل الموقف الأول عيسى بن هشام ، كما يمثل الموقف الثاني أبو الفتح الإسكندري . وقد يهتدى أبو الفتح الإسكندري إلى حل له وللجماعة التي يجد نفسه وسطها بقصد أو بغير قصد ، وقد لا يجد حلا له أو لها . وقد يوهم الجماعة بأنه قد وصل بهم إلى حل فيبدأ الأمل يدب في نفوسهم ، فإذا به يصارحهم بالحقيقة فيتلاشى الأمل ويعود إليهم اليأس .

ولهذا فإن المقامات تتلاعب تلاعبا كبيرا بمبدأ التحويل من التوازن إلى اللاتوازن أو العكس ، ولكنها في كل حال ملتزمة بهذا البناء كل الالتزام . ويمكننا أن نمثل هذا البناء على النحو التصوري التالي :

من هذه الورطة التي أوقع فيها نفسه . وتصل قمة المواجهة بين المتهم والمراقب ، أو لنقل المتهم ، عندما مد الجاحظ يده لياكل ، فإذا بالمتهم يدرك أن الأمر أوشك أن يكون واقعا . وكان عليه في هذه اللحظة أن يحول دون وقوعه ، بنفس الطريقة التي استخدمها في بداية الأمر مدافعا عن نفسه ، وهي المشاركة الوجدانية لصاحبه . ولكن الطرف الآخر ، المشحون بحكم اجتماعي مسبق ، ظل يستمع إلى صاحبه ، فيرد كلامه إلى حقيقته الداخلية مرة ، ويربطه بمواقف البخل مرة أخرى . ولهذا فإن كلامه لم يجد قط طريقا إلى نفسه . وقد بلغت نهاية هذه اللحظة الدقيقة من التوتر أن انفجر الجاحظ ضاحكا ، في الوقت الذي شرع فيه يلتهم الأكل كله ؛ لأنه بهذا الفعل أراد أن يثبت إدانته ، بل إدانة المجتمع له . ولو أنه فعل عكس هذا بأن استمع إلى نصيحته ، حتى وإن كانت محللة ، لبرأه من التهمة . وهكذا ينتهي الجدل بين الانتماء وعدم الانتماء ، وبين الدفاع والانتهام ، إلى إدانة هذه الجماعة . ومن الطريف أن الجاحظ ينهي حكايته بالتعبير عن المشاركة الجماعية في هذا الانتهاك ، وذلك في قوله : « ولقد أكلته جميعا ، فما هضمه إلا الضحك والنشاط والسرور فما أظن . ولو كان معي من يفهم طيب ما تكلم به لأني على الضحك أو يقضى على . ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب . »

لقد انتهى الحكم إلى السخرية ، والسخرية ألدع أنماط النقد الاجتماعي .

وربما استطعنا بعد ذلك أن نصور البناء الداخلي للحكاية على النحو التالي :

منهم (اسم مفعول)	منهم (اسم فاعل)
دفاع	انتهاك
تلهف على الدفاع	انتظار وتمهل
إخفاق في الدفاع	تثبيت التهمة
مرارة	سخرية

أو أن نلوره على نحو آخر :

فرد مهتد من قبل المجتمع = مجتمع مهتد من قبل الفرد

النتيجة : استمرار التهديد المتبادل بين الطرفين

وما نريد أن نتوصل إليه من خلال إدراكنا لهذا البناء ، هو أن إصرار « أنا القاص » على التدخل المباشر في القصة بحيث يكون صوته مسموعا منذ أول الحكاية إلى آخرها أحيانا ، أو منذ أولها حتى يأخذ المنهم في الدفاع عن نفسه أحيانا أخرى (انظر قصة الكندي في كتاب البخل) ، هو الذي زود النمط الأول من القصة التسجيلي بهذه الإضافة الفنية . فالقاص إذن احتفظ بشكله من حيث إنه رواية يحكيها راو ، يضع في اعتباره أن أمامه مستمعا يسلم نفسه كلية إلى حكاياته ليستوعب الرسالة التي تريد أن توصلها إليه . وكل من القاص والمستمع يجمعها مجال اجتماعي واحد ، ولهذا كانت المشاركة عميقة بينهما . ولكن هذا القاص ، على الرغم من احتفاظه بشكله الاقتصادي ، أصبح يحتوى على بناء داخلي يستقر تحت السطح . ولا يعني هذا أن النمط الأول ينحصر من بناء ، ولكن بناءه مستقر على السطح ، والمستمع يستقبل هذا البناء

وعندما يوظف القاص هذا التوظيف الاجتماعي العام ولا يكون من أجل السخرية من جماعة من الناس ، فإنه يناسبه عندئذ صوت هادئ يبرز المفارقات التي تثير المראה . وفي هذه الحالة يكون استخدام الأسماء هنا من قبيل التوظيف الإشاري المثير ، فالإسم هنا لا يشير إلى جنس المسمى ، ولا يشير إلى جماعة ما ، وإنما هو إشارة لموقف فردي واجتماعي معا .

أما الأفعال فلا يمكن أن تتحدد في المقامات بأنها اختيارية أو إجبارية ، لأن الأفعال فيها تتحرك حركة الحياة العشوائية .

ولعلنا نرى كيف كان القاص في التراث العربي يتحرك في الإطار الشكلي للتوارث ، ونعني به إطار الراوي الذي يحكي . فهذا الإطار على الرغم من صرامته الشكلية ، استغل أروع استغلال ليسير حركة تطور الفكر والمجتمع .

على أننا لم نصل بعد ، في نهاية هذا البحث ، إلى نهاية المطاف مع القاص العربي ، فإزال للبحث بقية مع الأنماط الروائية العربية الضخمة ، ونعني بذلك السير الشعبية وألف ليلة وليلة .

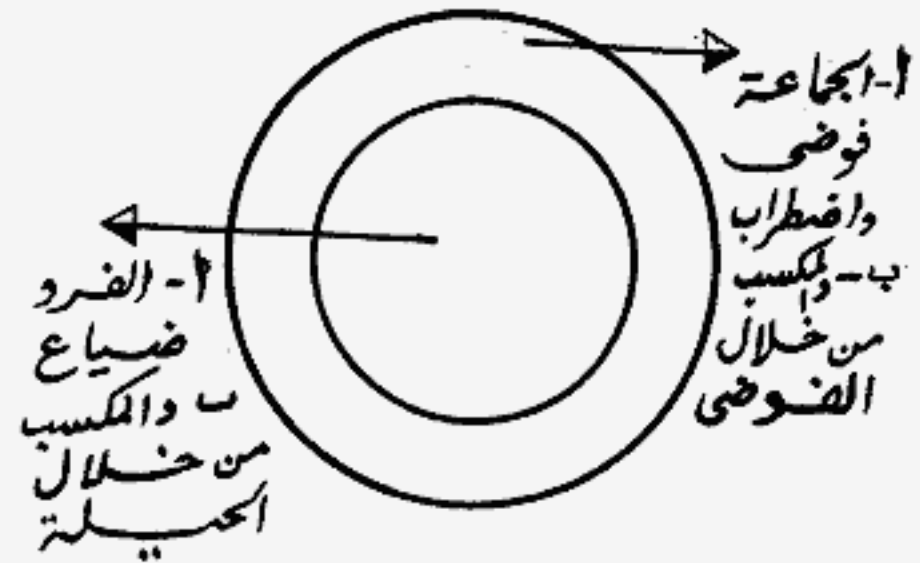
• هوامش

- (١) القزويني : عجائب المخلوقات ص ٢٧ ط . بيروت .
- (٢) نفسه ص ١٦٧ ، ١٦٨ .
- (٣)
- Roger D. Abrahams: Folklore and Literature as Performance. Journal of the American Institute, Vol IX - 1972
- (٤) Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens, UTB Vandenhoeck. P. 35-7
- (٥) Todorov: The Poetics of Prose Cornell University, 1977, P 67
- (٦) أبو الفرج بن الجوزي : أخبار الحكماء - مطابع الأهرام ص ٥٤
- (٧)
- Todorov: The Principles of Narrative, Diacritics 1971, Vol I N. 1 P. 40
- (٨) Propp: Morphology of the Folktale, Indiana Uni. 1969.
- (٩)
- P. Boga tyrev und R. Jakobson : Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens
Strukturalismus in der Literatur wissenschaft.
P. 13-14

(١٠) الجاحظ : البخل - تحقيق طه الحاجري - دار المعارف ص ١٢٣

(١١) بديع الزمان الهمداني - المقامات - المقامة الخجاعة

(١٢) نفسه : المقامة الساسانية .



إن كلا من عيسى بن هشام وأبي الفتح الإسكندري يمثل جانباً من كيان الهمداني الفكري والاجتماعي ، أو بالأحرى كيان إنسان واع بحركة الحياة . فعيسى بن هشام يمثل الجانب الذي يقف من الحياة المضطربة موقف تأمل . وهو في الوقت نفسه لا يستطيع أن يعزل نفسه عن حركتها . ولهذا فإن المقامة تبدأ عادة بمشاركة عيسى بن هشام (بعد البداية الموجزة التي تعبر عن نقطة السكون المؤقتة) الجماعة في خضم الحياة المضطربة التي قد يكون ركوب البحر المضطرب رمزاً لها ، وقد يكون الالتقاء الجماعي الذي يتسم بشئ من الفوضى حول وليلة ما . أما أبو الفتح فيمثل الجانب الآخر الذي يبحث عن حل يستطيع به مواصلة الحياة وسط هذه الفوضى . ولهذا فإنه يستغل هذه الفوضى ويصطنع موقفاً ما يندفع به الجماعة ليحصل على مكسب ما . وقد لا يجد الحل إلا وهما . إن الشخصين متلازمان لأن كلا منهما يمثل ظل الآخر . ولهذا فإن عيسى بن هشام هو وحده الذي يكشف حيل أبي الفتح ، كما أن أبا الفتح لا ييوح بعقله النفسية التي تعد صدى للعلل الاجتماعية ، إلا إلى عيسى بن هشام ، كأن يقول له :

سَخَفَ الزمان وأهله فركبت من شخص مطية^(١١)
أو يقول :

هذا الزمان مشومٌ كما تراه غشومٌ
الحق فيه ملبح والمقل عيب ولوم

والمال طيف ولكن حول اللئام بحوم^(١٢)

ولهذا لا يمكن أن يكون توظيف الهمداني لشخصية أبي الفتح الإسكندري في كل مقاماته مطابقاً لتوظيف الجاحظ لشخصية البخل . على أساس أن أبا الفتح يمثل الجماعة المكدين أو الطفيليين الذين يعيشون بمعزل عن المجتمع . فالجاحظ كان يعنى حقاً النقد الساخر من جماعة البخل ، أما الهمداني فلم يكن يهدف قط إلى نقد أهل الكدية أو الطفيليين وموقفهم الاجتماعي ، بل إنه وجد فيهم رمزاً للضياع الفردي والضياع الاجتماعي . ولهذا فقد وظفت شخصية أبي الفتح على أساس أنه الفرد الذي يعيش حركة المجتمع ويراقبها ويسجلها وهو يعيش بداخلها .

العنصر التراثية

في الأدب العربي المعاصر

الأحلام في ثلاث قصص

☐ فدوى ملطى - دو جلاس

☐ ترجمة: عفت الشرقاوى

بحق لنا أن نعد القصة القصيرة وسيلة متميزة من وسائل التعبير الحضارى في أدب أمة ما ، كما نعدّها فنا أدبيا ذا طابع خاص من فنون هذا الأدب . ولذلك فإننا نستطيع أن نقول : إن اختيار الكاتب لهذا النوع الأدبي بصفة خاصة ، وصياغته في مستوى لغوى معين ، ثم مدى إنتشار هذا المستوى اللغوى في أثناء القصة القصيرة (أعني العامية أو الفصحى) يتم عن موقف أدبي وحضارى معين من جانبهِ^(١) . ولقد اعترف النقاد بتأثير الثقافة الغربية في نشأة فن القصة القصيرة في الشرق الأوسط كفن من فنون الأدب العربى ؛ ولا مجال هنا لتكرار أدلتهم على ذلك^(٢) . ولعل هذا الاعتراف بتأثير الثقافة الغربية في ملابسات النشأة هو الذى امتد إلى واقع النقد الأدبي نفسه ، فكان في أغلبه محاولة للربط بين القصة القصيرة في الأدب العربى المعاصر وبين مثيلاتها الغربية من حيث اتجاهاتها وبنائها الفني^(٣) .

العربى ، ولكن «هيلارى كيلباترك» في مقالها المهم بعنوان : «الرواية العربية : تراث واحد ؟» تتساءل حول ما إذا كان هناك ما يسمى بحق بالرواية العربية ، «والى أى مدى يمكن أن نعد الروايات التى كتبت باللغة العربية تصدر عن تراث واحد» ، وخصوصا عندما تأخذ في الاعتبار ذلك التعدد الإقليمى لكتاب الرواية وأثره في التراث الروائى^(٤) . وهذا السؤال نفسه يمكن أن نطرحه في دراستنا من جديد . وسوف يقتضى ذلك أن نعالج موضوع الأحلام في ثلاث قصص قصيرة هى : «دومة ود حامد» للطبيب صالح^(٥) ، و«زعبلاوى» لنجيب محفوظ^(٦) ، و«الرؤيا» لعبد السلام العجيلي^(٧) : الأول سودانى ، والثانى مصرى ، والثالث سورى . وعلى الرغم من اختلاف البيئة الجغرافية لمؤلفي هذه القصص ، فإن ثمة ما يبرر دراستنا لها دراسة مقارنة . ويغض النظر عن عنصر اللغة الذى هو عامل موحد مشترك يجمع بين هذه القصص جميعا (وهو العنصر الذى أشارت إليه كيلباترك فيما يتصل بفن الرواية)^(٨) ، فإن العنصر الذى نعى بتحليله هنا - وهو الأحلام - عنصر تراثى بطبيعته . وهو من أجل ذلك عنصر مشترك في هذه القصص الثلاث .

ولقد نقول إن هذا الخط النقدي الشائع في نقد القصة القصيرة ، قد ساد في مجال الرواية أيضا لنفس السبب^(٩) . غير أن القصة القصيرة ، وإن كانت قد اقتبست من الغرب كفن أدبي متميز ، قد نبتت وازدهرت في أحضان حضارة لها وجودها الممتد . هذا بالإضافة إلى أن هذه الحضارة كانت حضارة ذات غنى عظيم في مجال الفنون الأدبية ؛ ولا يجوز بحال أن نغض من شأن التأثير الذى يكون لمثل هذا التراث الأدبي العربى على كاتب القصة . وسواء كان المؤلف الحديث على وعى بذلك أم لم يكن ، فإنه في جميع ما يختار من وسائل التعبير : رواية أو قصة قصيرة أو شعرا أو عملا مسرحيا ، ينهل من هذا التراث الأدبى الممتد من غير شك^(١٠) . وفي هذا البحث تدور دراستنا حول الأحلام كعنصر أدبى تراثى ، وهكوان أساسى من مكونات بعض ما نقرأ من القصص القصيرة في العصر الحديث ، لكى نتبين مغزى استخدامها في هذه القصص ، وكيف استطاع بعض الكتاب أن يفيدوا من هذه الأحلام كمادة تراثية في بناء القصة القصيرة .

يتحدث الكتاب كثيرا عما يسمى بالقصة القصيرة في الأدب

الأنثروبولوجية الحديثة - مثل كتاب : «شحات : شخصية مصرية» لريتشارد كريتشفايد^(١٦) ، وهنهامى : صورة المواطن مراكشى «لفنست كرابانزانو»^(١٧) - يكشف عن بقاء الأحلام عنصرا بالغ الأهمية في حياة العرب الحديثة . وهناك أمثلة أخرى لقصص الأحلام التي تتفق في تأويلها مع التفسيرات المنقولة عن العصور الوسطى ، كما نجد في دراسة ستيفنسن الشائقة عن قمص الأرواح : «حالات ذات طابع قمصى : اثنتا عشرة حالة في لبنان وتركيا»^(١٨) . وهذه الأمثلة تؤكد أن ما ورد بها من أحلام إنما يمثل نمطا واحدا من الأحلام التقليدية القديمة التي يتم تلقيها لأفراد بعيدين - بحكم ثقافتهم - عن حدود المعرفة بالأدب العربي المكتوب باللغة الفصحى . من أجل ذلك نقول إن استخدام الأحلام في صورتها التقليدية القديمة لا يستوجب - ضرورة - أن يكون المؤلف الحديث ذا خبرة واسعة بالأدب القديم .

وقبل أن ندخل في تحليل الأحلام التي تعرض لها تحليلا مفصلا ، يجب علينا أن نشير في كلمات موجزة إلى طبيعة الحلم ، ولا سيما ما نسميه في هذه الدراسة أنماط الأحلام في العصور الوسطى عند المسلمين . وفي اللغة العربية ما قد يبحث على شيء من الغموض أو الإبهام في العلاقة بين مدلولي كلمتي : «رؤيا» و«حلم» . وقد ناقش «توفيق فهد» هذه المشكلة في دراسته المحررة : «الكهانة عند العرب»^(١٩) ، ولكننا في هذه الدراسة نستخدم كلمة «الحلم» للدلالة على كل تجربة بصرية أو سمعية تروى على أنها قد حدثت في أثناء نوم صاحبها . سواء كانت عبارته في ذلك هي الرؤيا أو الحلم .

يحفل الأدب الإسلامى في العصور الوسطى بقصص الأحلام ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل ، كما يحفل في الوقت نفسه بمناقشات ضافية حول مشكلات تأويل هذه الأحلام . وهناك تفرقة واضحة بين نوعين من الأحلام يعتمد إليهما مفسر الأحلام قديما ، وهى تفرقة مهمة في دراستنا هذه ؛ فقد كان مفسر الأحلام يميز بين نوعين منها على أساس من دلالة النبوة فيها : أحلام النبوة المرموزة ذات التأويل ، وأحلام النبوة الظاهرة المباشرة . ومثل هذه الأحلام الظاهرة لا تحتاج إلى جهد في التأويل ، وإنما يفترض أنها ستقع في حياة صاحبها . كما رآها في نومه تماما . ومن جهة أخرى ، فإن الأحلام ذات الطابع الإشارى تتميز بخاصتين : الأولى أنها تنبأ بحادث أو أحداث تقع في المستقبل . والثانية أنها تعبر عن ذلك عادة بالرمز . ومعنى ذلك أن فحوى الحلم أو مغزاه ليس هو نفسه قصة الحلم ، وإنما يجب أن يتم تفسير الرمز فيه للكشف عن هذا المغزى . وهذان النمطان هما النمطان اللذان تحدث عنها أوتفريدورس ياسهاب في كتابه عن الأحلام ، الذي ترجمه إلى العربية حنين بن إسحاق في القرن التاسع الميلادى^(٢٠) ، ثم صار بعد ذلك جزءا من التراث الإسلامى في قصص الأحلام وتأويلها^(٢١) .

ونبدأ تحليلنا بقصة «دومة ود حامد» للطبيب صالح . وهذه القصة البديعة تتكشف أحداثها من خلال كلمات راو يتحدث بها إلى زائر قدم إلى القرية ، يستمع إلى القصة ، ولا يتدخل في الرواية إلا عند نهاية القصة . يتحدث الراوى عن القرية ، وتقاليدها ، وأصالتها . وتبدو

وقد التفتت «كيلباتوك» إلى بعض العناصر التراثية في قصص «غسان كنفانى» ، فأشارت إلى استخدام موضوعات معينة ، مثل الصحراء والفرس ، في أعماله الأدبية . ولقد ذكرت في تحليلها لهذه الأعمال «أن القدرة على الجمع بين موضوعات ذات أصداء تقليدية وبين الوعي الحديث بالشكل الأدبى مع الرغبة الواضحة في ممارسة هذه التجربة الجديدة ، لا نجد لها مثيلا في عمل رواى آخر»^(٢٢) . وسوف يتبين لنا في أثناء دراستنا للأحلام أن مثل هذا الحكم الفنى العام الذى تقدمه «كيلباتوك» يحتاج على أقل تقدير إلى تصحيح ؛ ذلك أن وجود هذه العناصر التقليدية ، واستخدامها في الأدب الحديث ، أكثر شيوعا مما يتصور كثير من النقاد .

ولكن لماذا نهتم بالحلم بصفة خاصة ؟ الحلم نقطة ارتكاز مثلى للبحث في استخدام المادة التراثية في العمل الأدبى ، والكشف عما طرأ عليها من تحول . فالأحلام أولا ذات طابع قصصى في أغلب الأحوال ، وهى إلى جانب ذلك من مكونات إطار قصصى أكبر ، وهو القصة الأشمل التى تتضمن الحلم ، وبدراستنا لمدى التكامل الفنى والموضوعى بين القصتين في نص المؤلف يتبين لنا كيف يتم له إقامة بنائه القصصى . ثانيا - وهذا هو الأهم في تحليلنا - تم دراسة الأحلام التى تعرض لها من أجل الكشف عن مدى تجانسها مع أنماط الأحلام القديمة في العصر الإسلامى الوسيط ، كما تصورها كتب تأويل الأحلام وكتب التراجم والنصوص الأدبية بصفة عامة . ثالثا - وامتدادا لهذا التحليل - سوف نرى أن الحلم - بوصفه عنصرا تراثيا يتم استخدامه عن وعى من جانب كاتب القصة - يكشف عن موقف المؤلف الخاص فيما يتضمن من أبعاد تراثية . ونستطيع أن نقول - بناء على ذلك - إن الحلم فيما تعرض له بالدراسة هنا من القصص القصيرة (أو فى أى عمل أدبى آخر يتصل بهذا الموضوع) يمكن أن يقع في حدود التلاقى بين منهجين مختلفين للرمز أو التأويل . فهناك أولا منهج تفسير الأحلام : فالرمز هنا هو علامة لصاحب الحلم ، يمكن تأويلها للكشف عن معناها ، وهناك - ثانيا - مسألة دخول الحلم ، وما يحكى حوله في قصة بحيث يؤدى الحلم دورا أكبر كرمز بالنسبة للقارئ ؛ وفي مثل هذه الحالة يأخذ الحلم مغزى ثانيا وجديدا من وجهة النظر الفنية كعمل قصصى . ولذلك ، فإنه في حدود هذا المعنى يمكن اعتباره رمزا للقارئ ذا مغزى موحد في القصص الثلاث التى تعرض لها ، كما سنرى فيما بعد^(٢٣) .

ولقد ظلت الأحلام بفضل التراث الدينى والأدب الشعبى تراثا حيا متصلا ؛ فكتاب «تفسير الأحلام» لأحمد الصباحى عوض الله^(٢٤) (وهو كتاب حديث في تأويل الأحلام) يجرى في تفسير الأحلام على طريقة مؤلفى العصور الوسطى ، مثل كتاب «تعطير الأنام فى تعبير المنام» للنابلسى (ت ١١٤٣ هـ / ١٧٣١ م) ، وكتاب : «منتخب الكلام فى تفسير الأحلام» المنسوب إلى ابن سيرين^(٢٥) (ت ١١٠ / ٧٢٨) . وبالإضافة إلى ذلك فإن كتب الأحلام القديمة نفسها ، كثيرا ما يتم طبعها في العصر الحديث ، وهى في متناول القارئ العربى في المكتبات . وأكثر من ذلك أن استقراء الدراسات

بعد الحكاية ، وإنما يتم تفسيرهما من أجل نتيجة واحدة ؛ فكل منهما ينسبُ صاحب الحلم بأنه سوف يعاني بعض المشقة ، ليكون بعد ذلك فرج عظيم . وهذا الفرج يأتي - كما هو واضح في الحالتين - بعون من «ود حامد» نفسه ، أو من شجرته . وبالإضافة إلى ذلك فإننا نجد أن الجانب التأويلي في الحالتين يشكل جزءاً مهماً من قصة الحلم نفسها ؛ إذ يبدو في واقع الأمر أن قصة الحلم وحدها لا يمكن أن تحتل مكانها الفني الصحيح من حكاية الراوي من غير أن تتضمن جانبها التأويلي أيضاً .

وربما كان الحلم الثالث^(٢٧) هو أكثر أحلام قصة «الطيب صالح» أهمية ؛ فهنا نجد امرأة يبلغ بها المرض أشده ، فتقصد إلى شجرة الدوم ، لتستعين بود حامد . وقبل أن يأخذها النوم ، - وبينما هي في حالة بين الغفوة والصحو - ترى فيها يرى النائم أنها تسمع أصواتاً تتلو القرآن الكريم ، فيشرق نور عظيم ، حينئذ تنحني شجرة الدوم ، ويظهر رجل كبير السن ذو لحية بيضاء وثياب بيضاء ، فيأمرها أن تنهض ، فتقوم المرأة ، وتذهب إلى منزلها ، وتصل إليه عند الفجر ، لتشرب الشاي مع بقية أفراد أسرتها ، وتتصالح مع جارات لها ، ولا تعاني بعد ذلك من المرض قط .

ولعل من العناصر التي تثير انتباه القارئ في قصة هذا الحلم ظهور تلك الشخصية التي صادفناها في الحلم الثاني الذي عرضنا له من قبل ؛ وهي شخصية ذلك الرجل المهيب الطلعة ذي اللحية والثياب البيضاء . وفي تفسير الحلم الثاني عرفت هذه الشخصية القدسية بأنها شخصية ود حامد ، في حين لا نجد في الحلم الثالث مثل هذا التعريف . ويمكننا أن نستدل من واقع تسلسل الأحلام المروية ، وظهور هذه الشخصية فيها ، أن القارئ سوف يستنتج أنها نفس الشخصية ، أي شخصية «ود حامد» . وسوف نرى مغزى ذلك فيما يلي .

تبدو قصة الحلم الثالث بالغة الأهمية لأسباب كثيرة : أولاً أن الحلم لم يتم تفسيره ؛ فقد نهضت المرأة من نومها ، وذهبت إلى أسرتها ، ولم تعان من المرض بعد ذلك . ومن جهة أخرى ، فإن هذا الحلم يختلف عن الحلمين السابقين ؛ فقد كانا مثلاً للأحلام ذوات التأويل ، أي التي تحتاج إلى تفسير ، وقد قدمت القصة التفسير مباشرة ليدخل مع قصة الحلم في إطار الحكاية المروية . وعلى نقيض ما نجد في الحلمين السابقين حيث يقدم الراوي تفسيراً تقليدياً للحلم ، كما تؤوله إحدى الشخصيات ، نجد في حكاية الحلم الثالث سلسلة من الأفعال التي تقوم بها الشخصية ، ليتم تحقيق الحلم وتأكيد مغزاه .

إن تقديم هذه الأحلام على النحو الذي اختاره «الطيب صالح» لا يخلو من مغزى فني : لقد قدم لنا أولاً حلمين بتفسيريهما ، ثم قدم لنا بعد ذلك حلماً ثالثاً يتم تأويل مغزاه عن طريق حكاية ما كان من أمر المرأة فيها بعد . وبعد أن رأينا من تعريف شخصية الرجل ذي الثوب الأبيض ، يصير من اليسر على القارئ أن يفهم الحلم الثالث ، وقد تسم له المؤلف الحلمين السابقين مؤولين . والحق أن كلا الممثلين من قصص الأحلام معروف في أدب الأحلام قديماً ، ومع ذلك فقد وضعنا في قصة «الطيب صالح» بحيث يسهل فهمها على القارئ .

شجرة الدوم أهم العناصر التي تتردد على لسانه في سرده للقصة ، فكل الأحداث الرئيسية تدور حولها ، بل إنه عندما تنشأ فكرة استحداث شيء جديد في القرية سرعان ما تطرح جانباً ، لأن وجوده قد يهدد شجرة «الدوم» .

من أجل ذلك فليس غريباً أن نجد «شجرة الدوم» تحتل المركز الأساسي في قصة «الطيب صالح» . وفي القصة ثلاثة أحلام كلها تندمج في حكاية الراوي ؛ ولذلك فإن من الممكن أن نصفها بأنها لا تتحرك في إطار المستوى الأول المباشر بالنسبة للقارئ .

يحكى الحلم الأول^(٢٨) قصة رجل استيقظ ليقص على أحد جيرانه أنه رأى فيما يرى النائم أنه يهيم في منطقة صحراوية واسعة ، وأنه أخذ يغذ السير حتى غلبه الجوع والعطش . وحينئذ أخذ يتسلق تلالاً صغيراً ، فرأى غابة من شجر الدوم ، وفي وسطها شجرة دوم باسقة . وقصد الرجل إلى هذه الشجرة ، فإذا بها شجرة «ود حامد» ، وإذا به يعثر تحتها على وعاء مملوء باللبن ، فيشرب منه حتى يأتي عليه . وفي تفسير ذلك الحلم يشره الجار بأن يقر عيناً ، لما ينال قريباً من الفرغ بعد الشدة^(٢٩) .

ومن الشائق أن نلاحظ أن تفسير هذا الحلم - كما قدمه الصديق - يجري على نمط ما يقدمه مؤلف قديم مثل النابلسي تأويلاً لرؤيا مشابهة ، حيث يرى أن من بين التأويلات الشائعة في تفسير المشي في الرمال أثناء الحلم «الهم والحزن والخصومة والتظلم»^(٣٠) .

أما الحلم الثاني^(٣١) فإنه يعرض لشخصية امرأة تحدث صديقها عما شاهدت في نومها . من ذلك أنها رأت نفسها كأنها في سفينة ، وكأن موجة عظيمة حملتها ، وارتفعت بها حتى كادت تبلغ أعلى السحاب ، ثم إذا بها تلقى في حفرة مظلمة ، فتخاف وتبدأ في الصراخ والعيويل ، ولكن الماء يأخذ في الانحسار تدريجياً فتري على ضفتي النهر أشجاراً سوداء عارية من الأوراق ، تغطيها أشواك كأنها رءوس الصخور . وتبدأ بعد ذلك ضفتا النهر في التحرك نحو الإطباق عليها ، كما تبدأ الأشجار في التقدم نحوها . وعندئذ يبلغ بها الذعر مبلغه فتصيح : «يا ود حامد» ، فإذا برجل مشرق الوجه ، بهي الطلعة ، لحيته وثيابه بيضاء ، يطلب منها ألا تنزع ، فعادت ضفتا النهر كما كانتا ، وهدأت الأمواج ، ورأت حقول القمح ، كما شاهدت البقير عى الكلاً ، وعلى إحدى ضفتي النهر رأت «شجرة دوم ود حامد» . وقد رست السفينة تحت الشجرة ، ونزل الرجل منها ثم ساعدها على النزول ، وقدم لها شجرة دوم . وفي تفسير ذلك الحلم أخبرتها صديقها أن الرجل هو «ود حامد» ، وأنها ستعاني من داء عضال يكاد يقرب بها من حافة الموت ، ولكنها ستعاف منه .

ومرة أخرى يشعر القارئ أن تأويل هذا الحلم يطابق ما تقدمه إلينا كتب الأحلام القديمة ؛ فالموجة تمثل الشدة والعذاب في هذه الكتب^(٣٢) ، كما نجد في باب «الدخول في الماء» عند هؤلاء المؤلفين أن من يغلبه ماء النهر ، فإنه يبتلى بمرض شديد^(٣٣) .

هذان الحلمان يكشفان بنية واحدة ؛ وإذا يلي أحدهما الآخر في القصة يؤكدان هذا المعنى . كلا الحلمين يقدم رؤياً يمكن فهمها مباشرة

وربما كان المغزى الثقافي العام لظهور مثل هذه الشخصية القدسية في الأحلام ، أهم من وجهة النظر الدراسية من أى توقف خاص عند مغزى ظهور شخصية معينة مثل «ود حامد» أو «دعوان» أو غيرها . ولقد تحدث بنجامين كيلبورن في بحثه الذى يدور حول تفسير الأحلام في المغرب عن شخصية ذلك الشيخ الذى يرتدى زياً أبيض ، والذى يظهر في الأحلام كصورة نمطية للرجل القدسى . كذلك فإن شخصية «شحات» - الفلاح المصرى - براودها الحلم يمثل هذه الشخصية (٣٣) .

وهذا التطابق الواضح بين شخصية الشيخ ذى اللحية البيضاء والثوب الأبيض في أحلام المغاربة المعاصرين وبين الشخصية نفسها في القصة السودانية القصيرة - بالرغم من عناصرها الشعبية الخاصة - يشهد على وحدة الأدب العربى الحديث ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل . وهذا الشاهد إنما يدل على وحدة الأسس الحضارية التى تجمع الثقافة العربية المعاصرة ، وهى وحدة تمتد فوق عنصر اللغة الموحدة لهذه الثقافة .

وتقدم قصة الحلم الواردة في «زعبلاوى» والتى نعرض لها بالتحليل فيما يلى تفصيلاً آخر في تصوير تلك الشخصية المهمة التى وردت أو فهمت ضمناً من الأحلام السابقة . و«زعبلاوى» تحكى قصة إنسان أصابه مرض عضال لاشفاء منه . وتدور أحداث القصة حول بحثه الدائب عن الشيخ «زعبلاوى» الذى سمع أنه قادر على شفائه .

ويقع الحلم (٣٤) خلال حكاية بحث بطل القصة (الراوى) عن «زعبلاوى» فى حانة اضطرب فيها إلى شرب الخمر تحت إلحاح رجل كان قد قصده ليعينه على الوصول إلى «زعبلاوى» ، وهو الحاج «ونس» . ولما كان بطل القصة غير معتاد لشرب الخمر ، فإنه سرعان ما راح يقط فى نوم عميق رأى فيه الحلم الذى نحن بصدده . وقد رأى أنه فى حديقة لا يحدها البصر ، حافلة بالأشجار الكثيفة التى تبدو السماء من خلالها كأنها النجوم . كان يرقد على جبل من الياسمين الذى كان يتساقط عليه كالطر ، وكان رذاذ نافورة ماء قريبة ترش وجهه وجبهته . وهنا شعر الرجل بالراحة والسعادة ، وأحس بالتوافق التام بينه وبين العالم من حوله ، ولم يعد يحتاج إلى الحركة أو الكلام ، ولكن كل ذلك لم يلبث إلا قليلاً ، إذ سرعان ما استيقظ من نومه .

لم يقص الراوى (بطل القصة) ما رأى فى حلمه على الحاج «ونس» عندما أفاق من نومه ، ولكنه بدأ يكشف تدريجياً أن رأسه مبتل بالماء فعلاً . وعندما حدث «ونس» فى ذلك أخبره أن أحد أصدقائه كان يحاول إيقاظه . وحين عبر البطل عن استيائه لأن أحدهم رآه فى هذه الحالة طلب إليه «ونس» أن يطمئن ، فإن هذا الصديق الذى كان يحاول إيقاظه لم يكن إلا «زعبلاوى» . وعندئذ يدركه بأس شديد ، لأنه افتقد فرصة لقائه ، فيعترف له «ونس» عن عدم علمه باحتياجه الشديد «لزعبلاوى» . ويمضى «ونس» فيحدث البطل المريض بما يحدث ، فيذكر له أن الشيخ «زعبلاوى» كان يجلس إلى جواره بحيث يعقد من الياسمين جعله حول رقبته ، وأنه قد أخذته الشفقة به ، فبدأ يرش رأسه بالماء محاولاً إيقاظه .

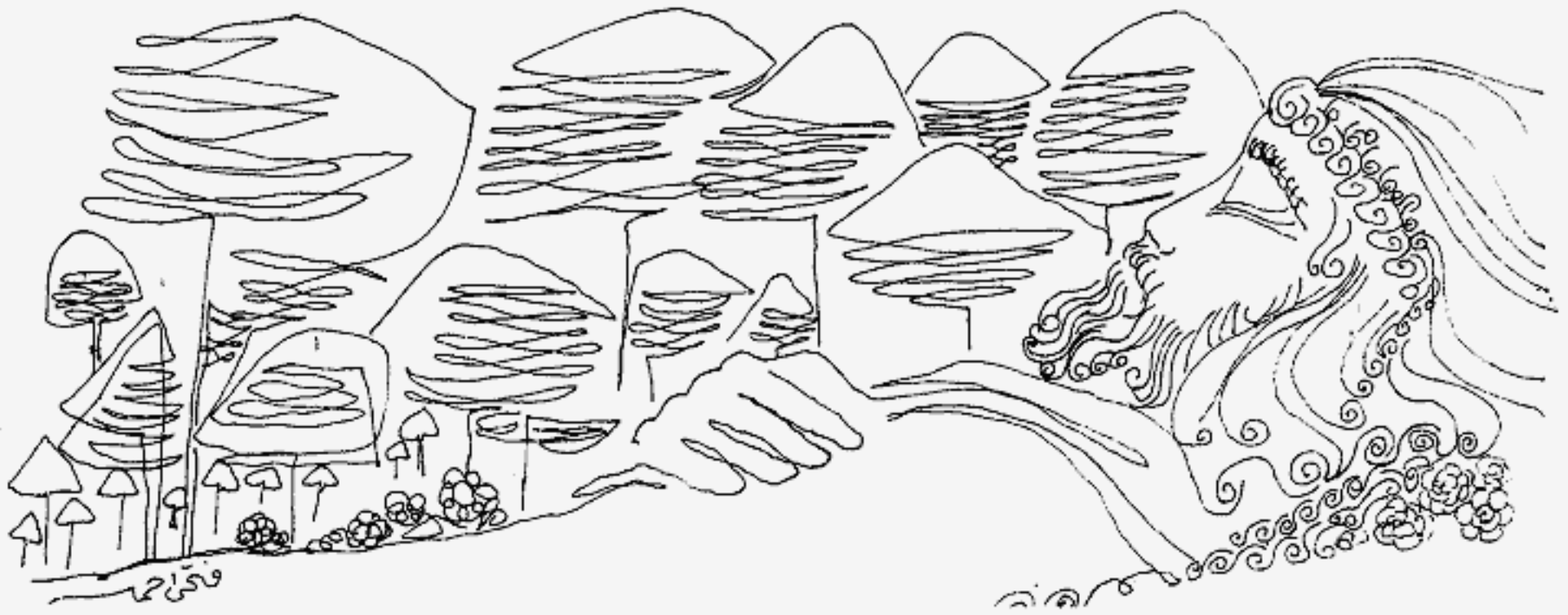
وربما جاز لنا أن نعد الحلم الثالث من أنماط حلم معجزة الشفاء التى يتم فيها الشفاء التام لصاحب الحلم المريض . وهناك عدد من أحلام الشفاء يروىها أسامة بن منقذ (٥٨٤ / ١١٨٨) فى «كتاب الاعتبار» ، وهى أحلام لا تتم فحسب عن تشابه فى البناء القصصى بين ما ورد فى هذا الكتاب وبين حلم قصة «الطيب صالح» ، بل تكشف أيضاً عن تشابه فى المضمون الموضوعى . من ذلك ما يحكى عن رجل مفلوج رأى علياً (رضى الله عنه) فى أثناء نومه ، حيث أمره أن ينهض ، فنهض وأيقظ زوجته ليخبرها بما حدث ، فلفتت انتباهه إلى أنه قائم فعلاً . وهكذا بدأ الرجل يمضى معافى ، ولم يعد إليه المرض قط (٣٥) . ويستطيع القارئ أن يعثر على كثير من أنماط أحلام الشفاء هذه فى الأدب القديم . وكان النبى (ﷺ) نفسه هو صانع معجزة الشفاء فى كثير من الأحلام .

ويمكن أن نشير إلى مثال من ذلك مما جاء فى «نكت الهميان فى نكت العميان» للصفدى (ت ٧٦٤ / ١٣٦٣) ، حيث نقرأ أن يعقوب بن سفيان - وقد قضى هزيعاً من الليل ينسخ الكتب - يفجأه العسى ، فلا يرى ضوء المصباح . وحينئذ أخذ الرجل يصرخ ويبكى حتى غلبه النوم ، فرأى النبى محمداً (ﷺ) فيما يرى النائم ، فلما سأله الرسول عن سبب بكائه ، أخبره بما حدث ، فطلب إليه الرسول أن يقترب منه ، ثم وضع يده على عينيه ، فلما استيقظ يعقوب كان بصره قد رد إليه (٣٦) .

هذا النمط الخاص من أحلام معجزة الشفاء - سواء أكان صاحب المعجزة فيها النبى أم علياً أم ود حامد ، يجمع طابع مشترك ، إذ تتناول كلها قصة شفاء يتم لمريض ما خلال الحلم . ولكن هناك نمطاً آخر من أنماط أحلام معجزة الشفاء ، قد يكون ذا أهمية خاصة فيما نعرض له من مناقشة بعد ذلك ، وهو ذلك الحلم الذى يطلب من صاحبه فيه أن يقوم بفعل شئ ما خلال الحلم أو بعده ، يترتب عليه الشفاء من المرض . ويقدم «نكت الهميان» مثلاً لذلك الحلم من أحلام معجزة الشفاء فى قصة تحكى عن «سماك بن حرب» الذى كان قد كف بصره ، ثم رأى إبراهيم (عليه السلام) فى الحلم فأخبره أن يقصد نهر القرات ، ويغمس رأسه فى الماء ، وعيناه مفتوحتان ، وبذلك يرد الله عليه بصره ، فلما فعل «سماك» هذا عادت إليه نعمة البصر (٣٧) .

وعلى الرغم من تميز هذين النمطين من حلم معجزة الشفاء ، من حيث الوسيلة المؤدية إليه ، فإن هناك من العوامل المشتركة ما يجمع بينهما من حيث تحقيق الحلم . ولعل أول هذه العوامل أن أحداً منها لا يتبعه تفسير ، وذلك لعدم الحاجة إليه ، وثانيها هو ظهور هذه الشخصية القدسية فى كل منها .

ويمثل ظهور مثل هذه الشخصية فى الحلم فآل خير لصاحبه . وهناك صفات مشابهة لسمات هذه الشخصية النمطية فى كتب الأدب القديمة أيضاً . يحدثنا البيهقى مثلاً (ت ٣٢٠ / ٩٣٢) فى كتابه : «المحاسن والمساوئ» عن حلم بطله يتسمى إلى هذا النمط القدسى (٣٨) . كذلك نجد أن «دعوان بن على» يرتدى ثياباً بيضاء عندما يظهر بعد وفاته بخمسة وعشرين سنة فى الحلم لأحد أصدقائه مشرق الوجه ، بهى الطلعة ، ثم يكشف القارئ من خلال حكاية الحلم أن دعوان هذا فى الجنة فى واقع الأمر (٣٩) .



الخارجي . وفي «زعبلاوى» يبدو الشاهد المادى - وهو الماء الذى يحس به صاحب الحلم على رأسه - كأنه يربط بين عالم الحقيقة وعالم الحلم ، تماماً كما نجد فى الشواهد المادية لنماذج كيلبورن . ولعل الفارق المهم بين الحالتين أن أحلام الشفاء ، أو أحلام المرض التى تمانئها ، لا تنشأ فيها الحاجة الماسة إلى العثور دائماً على موازاة تامة تفصل بين عالم الواقع وعالم الحلم . وهذا ما نراه فى قصة «مؤمل بن أميل» الذى رأى فى نومه أنه قد أصابه العمى ، فاستيقظ ليجد نفسه أعمى فعلاً^(٣٨) ، فنتيجة الحلم وحدها هنا هى التى توضح فكرة الاتصال ووجه الشبه بين العالمين^(٣٩) .

وينجد القارئ فى حلمى «زعبلاوى» وعلى بن أحمد - صاحب الدجاجة - هذه المطابقة ؛ فكل حدث فى الحلم له ما يوازيه فى العالم الخارجى . ومن الممكن أن نلاحظ أن وسيلة «الحبيب محفوظ» فى توضيح الحلم فيها من الغموض ما يسمح بتأويل ما حدث للبطل تأويلاً تراثياً قديماً أو نفسياً حديثاً^(٤٠) . وهكذا يحق لنا أن نرى أن ما يحيط بهذه القصة من إبهام يسمح بقدر من التواصل بين الحلم والحقيقة ، يجعلها مختلفة عن قصص الأحلام التى يتم فيها تحقيق النتيجة فى عالم الظاهر ، وإن صدر هذا التحقيق عن واقع الحلم نفسه .

مثال ذلك ما نجده فى قصة الحلم التى تعرض لها فيما يلى والتى وردت فى قصة «عبد السلام العجيل» القصيرة بعنوان «الرؤيا» . وعنوان هذه القصة فى حد ذاته ذو مغزى خاص ، لأنها تدور كلها حول حلم ، ثم ما يترتب على هذا الحلم من أحداث ، كما سنرى فى أثناء تحليلنا للقصة .

وتبدأ القصة بحكاية «محمد ويس» لما رأى فى منامه .^(٤١) حيث وجد نفسه يصل . ويقرأ سورة «النصر» . فلما استيقظ من نومه قصد إلى «محمد سعيد» فقيه القرية وقص عليه رؤياه . وعندما استمع الفقيه إلى قصة الحلم سأل «محمد ويس» عن مدى يقينه بأنه كان يقرأ سورة النصر حقاً . فأجاب بأنه على يقين من ذلك . وشرح يرتل آيات السورة نفسها أمامه . وعندئذ طلب الفقيه من «ويس» أن يستغفر الله العظيم . لأن تلاوة هذه السورة فى الحلم إشارة إلى اقتراب الأجل . وتعجب

إن الحلم هنا - كما سبقت الإشارة . لا يحكى فى القصة إلى شخصية أخرى . ولذلك فإنه لا يؤول . ومن جهة أخرى ، فإننا نستطيع أن نقول : إن الحلم قد تم تفسيره من جانب «ونس» بمعنى من المعانى ، وذلك عن طريق حكاية أحداث معينة وقعت للبطل ، عندما كان فى حلمه . ومن حيث البناء الفنى للقصة ، فإن حكاية هذه الأحداث تقوم بنفس الدور الذى يقوم به تفسير الأحلام ، أو تحقيقها عن طريق رواية ما حدث بعد الحلم ، كما رأينا فى نماذج سابقة . لكن هذه الرواية التى تضاف إلى حكاية الحلم نفسه ذات طبيعة مختلفة . وإن كانت تقوم بنفس الدور الذى يقوم به التأويل من وجهة النظر الفنية . وهذه الطبيعة المختلفة تؤسس علاقة جذبية وذات مغزى عميق بين عالم الحلم الباطنى وعالم الحقيقة الخارجى . فالحق أن الأحداث التى تشير إلى الياسمين ورذاذ الماء . لا تقتصر على عالم الحلم ، بل تمتد إلى عالم الحقيقة . كما رأينا من حكاية «ونس» لما حدث ، وإن اختلفت الصورة فى كل من العالمين اختلافاً طفيفاً . وبعبارة أخرى فإنه عندما تقع أحداث الحلم لبطل القصة فى رؤياه تكون أحداث أخرى خارجية قد وقعت له فى نفس الوقت . والحق أن عالم الأحلام وعالم الحقيقة عالمان منفصلان متوازيان . ولكنها مجالان متصلان للنشاط الإنسانى . من هنا يصير الفرق بين الحلم والحقيقة فرقاً ضئيلاً^(٤٢) . وهذا الإبهام الذى يسمح بقدر من التواصل بين الحلم والحقيقة ، لا تنفرد به هذه القصة ، إذ إننا نجد مثيلاً لهذا الغموض فى الفصل بين هذين العالمين فى التراث التأويلي القديم لقصص الأحلام ؛ فقد رأى على بن أحمد الحنبلى الأمدى فى حلمه أن أحدهم قد أعطاه دجاجة مشوية ليأكلها ، فأكل منها جانباً ، فلما استيقظ وجد ما بقى من الدجاجة فى يده^(٤٣) . إن هذه الظاهرة تشبه إلى حد كبير قصة الحلم الذى نقرأه فى «زعبلاوى» ، حيث نجد أن عناصر الحلم لها وجود خارجى : ففى «زعبلاوى» يجد القارئ الياسمين والماء . وفى قصة على بن أحمد يجد الدجاجة . وقد ذكر «كيلبورن» عند مناقشته لأحلام معجزة الشفاء أنه كثيراً ما ترد حكاية الأثر المادى الخارجى بعد الحلم ، لينم تأكيد تحقيقه^(٤٤) . ولكن مثل هذه الآثار الشاهدة ، لا تؤكد تحقيق الحلم فحسب ، بل تفعل ذلك عن طريق ربطه بمجموعة من الأحداث الظاهرة ، التى تقع فى عالم الواقع

«ويس» لأمر الفقيه وسأله : هل هو متأكد مما يقول ؟ ، فأجاب الشيخ بأن كل من رأى ما رآه «ويس» في حلمه لم يطل به العمر بعد ذلك - أكثر من أربعين يوماً .

ونحكي القصة بعد ذلك من أخبار القرية التي عاش فيها الرجلان ما يفهم منه القارئ أن أهلها كانوا جميعاً ممن يؤمنون بالأحلام وتأويلها إيماناً راسخاً . وهذا بالطبع من باب الإيهام بما يكون من شأن أحداث القصة فيما بعد . ولقد بدت نبوءة الحلم «لمحمد ويس» حقيقة لا مفر منها . ولذلك فإنه بدأ يتصرف كرجل مريض . مع أنه كان صحيح الجسم . وبهذا تدهورت حالته الصحية بمرور الزمن حتى كان اليوم التاسع والثلاثون .

في مناسبة ذلك اليوم التاسع والثلاثين . يقدم المؤلف للقارئ شخصية معلم القرية الأستاذ «ناجي» . الذي كان غائباً في دمشق حتى ذلك الوقت . وعند عودته إلى القرية عرف ما حدث خلال سفره . وكان هذا المدرس - كما نكتشف فيما بعد - على عداء طويل المدى بشيخ القرية «محمد سعيد» بسبب ما ينشره بين أهل القرية من خرافات وخزعبلات . وكان الشيخ من جانبه يرميه بالإلحاد .

وعلى الرغم من أن «ناجي» كان شديد الاقتناع بأن الشيخ سعيد إنما كان يقتل «ويس» بتأويله لحلمه على هذه الطريقة . فإنه كان يعلم بخبرته السابقة عن القرية وأهلها أنه لا يستطيع أن يقلل من تأثير الشيخ ونفوذه فيهم مهما فعل . ولذلك فإنه قرر أن يذهب إلى «ويس» في وقت مبكر من صباح أحد الأيام وفي يده تينة من تين الصبار اشتراها من دمشق . وأيقظه . وأخبره أن «زين العابدين» - أحد جدوده السابقين - قد أيقظه وأعطاه هذه التمرة من ثمار الجنة - . ليحملها إلى «ويس» . فإذا صلى وقرأ سورة النصر . فإن الله يمد في عمره ليرى أحفاده .

ولقد أسرع «ويس» إلى القيام بذلك بالطبع . فتم شفاؤه . وسمعت القرية كلها بالقصة . وما كان من أمر «ويس» . وكان مما ترتب على ذلك أن المعلم - وقد استشر ما يجب عليه من الاحترام لجده زين العابدين - دخل في صندوق المصلين في صلاة الجماعة خلف الشيخ «محمد سعيد» .

وأول ما نلاحظه في حلم «ويس» أنه يحكي لفقيه القرية الذي يتولى تفسيره ، وهذا مهم لسببين : الأول هو أن الحلم هنا يفسر ليكشف عن مغزاه . والثاني هو أن الفقيه هو الذي يقوم بتفسير الحلم . وبحكم وظيفته في القرية . فإن هذا التفسير يكتسب هالة خاصة من القداسة .

كذلك مما يجب التنبيه له هنا طبيعة التفسير الحقيقي للحلم . فحلم «ويس» الذي يتضمن قراءة سورة النصر يفسره «محمد سعيد» كرمز للموت المفاجئ لصاحب الحلم . وهذا التفسير المحدد لحلم يرى صاحبه فيه نفسه يرتل سورة «النصر» هو تفسير قديم يمكن العثور عليه في كتاب النابلسي^(١٢) .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن هذا النمط من أنماط الأحلام يمكن أن

يعد من أحلام «نبوءة الموت» ، وفيها يتم إعلان صاحب الحلم أو غيره بموته القريب . وهناك كثير من الأحلام التي يمكن أن تشابه تماماً مع حلم قصة «العجيلي» : ففي «شذرات الذهب» لابن العماد الحنبلي (١٠٨٩ / ١٦٧٩) - على سبيل المثال - نجد خبر «شمس الدين محمد» الذي رأى فيما يرى النائم أنه كان يقرأ سورة «نوح» . ففسر هذا الحلم لأحد أصدقائه بأنه إشارة إلى موته على حالته تلك . وقد مات حقاً بعد ذلك كما قالت نبوءته^(١٣) . وفيما يتعلق بقضية التأويل نفسها . فإن هذا الحلم يحكى على نفس النمط الذي عرضنا له في قصة «العجيلي» . ففي الحالتين نجد صاحب الحلم يرى أنه يقرأ سورة من القرآن . فيكون ذلك رمزاً للتعبير عن موته العاجل .

ومن الحق أن نقرر أن أحلام قراءة القرآن ليست وحدها أحلام نبوءة الموت . فشمس الدين أبو عبد الله رأى في منامه أنه يموت في شهر معين . في مدينة معينة . وذلك قبل وفاته بعشرين سنة . ولقد حدثت كما رآها حقاً^(١٤) .

وهناك بعد ذلك ما يروى عن حلم يتصل «بشيث بن إبراهيم» الذي كان فقيهاً . والذي رآه أحدهم في نومه يقرأ قصيدة شعرية تنبئ أنه في العام الثامن والثمانين من عمره . ولم يتبق له من هذا العمر إلا القليل . وعندما حكى صاحب الحلم قصته على الفقيه أجابه بأنه قد بلغ فعلاً عامه الثامن والثمانين ، وأن روحه إنما تكشف بهذا الحلم عن نبوءة وفاته^(١٥) .

ومن هنا يبدو أن حلم «محمد ويس» حلم ترائي من حيث صورته وتأويله . بل نستطيع أن نقول إنه حلم ترائي من حيث طبيعة الموقف الذي يثيره . وسوف نرى فيما بعد مغزى هذه الصبغة الترائية في قصص الأحلام ، بصفة عامة ، وإنما يهنا الآن أن نشير إلى أن الحلم الثاني - أو لنقل صراحة الحلم المزعوم - هو في ذاته حلم ترائي في جوهره .

ومن الواضح أن طواف زين العابدين - أحد جدود «ناجي» - به ليلاً ، لم يقدم للقارئ على أنه حلم بالمعنى الدقيق . فإن القصة تحكى أنه أيقظه من نومه . ولكن طبيعة زيارة هذا الطيف الخارقة للعادة تجعل منها حدثاً شبيهاً بالحلم . ومع ذلك فليس مما يجدى في هذا المقام أن نحقق القول في طبيعة هذا الحدث من حيث اعتباره حلماً أو رؤياً تمت في أثناء يقظة صاحبها ، وإنما يهنا في الحقيقة ظهور هذه الشخصية المهمة المهيمنة ، وتحقق نبوءتها ، أو على الأقل ما يدعى لها من تحقق . ولقد عرضنا من قبل لظهور مثل هذه الشخصيات القدسية ، فيما يتصل بقصة «الطيب صالح» . وقد أشرنا هناك إلى أن هذه الشخصيات قد توصي أحياناً بالقيام بأفعال معينة . وتنبئ قيمة الاستجابة لتحقيق هذه الأفعال من مكانة هذه الشخصيات المهمة ، التي تظهر عادة في الأحلام بعد موتها . فكما كانت في حياتها موضع ثقة الناس وتقديرهم ، فهي كذلك بعد موتها .

وتلك ظاهرة شائعة في تأويل كثير من الأحلام في العصور الوسطى . من ذلك ما نجده في خبر حلم «علي بن أحمد الأمدى» الحنبلي الذي سرق منه ثياب من حرير ، فقد جاءه شيخه في المنام وأنبأه باسم

بحاج إلى تأويل أو توضيح أو تحقيق . وفي المستوى الثاني يقوم الحلم بوظيفة قصصية هامة ، إما بتمثيل نقطة التقاء مع الشيخ - كما نجد في زعبلاوي - وإما بتقديم مجموعة من الحكايات التي تؤكد الطبيعة الخاصة لشخصية معينة على الخلاص ، كما نجد في ود حامد وشجرة الدوم في قصة «الطيب صالح» . ولكن الاستخدام الفني لحكاية الأحلام في القصص الثلاث - وخصوصا عندما يتم التأمل فيها مجتمعة - يسمح لنا بأن نرفع تحليلنا إلى مستوى ثالث من التجريد ، بحيث نقول في إجمال إن قصص الأحلام ترمز إلى التراث . وهي تراثية من وجهتين :

أولا : لأن المواقف فيها تستدعي ظروفًا وملابسات وشخصيات تراثية . وهذا واضح في قصة «دومة ود حامد» ، حيث تمثل شجرة الدوم التراث^(٤٨) . وفي قصة «زعبلاوي» قد يبدو هذا الرمز أقل وضوحا ، ومع ذلك فإن القصة لا تخلو من عناصر صوفية قادرة على الإيحاء بذلك^(٤٩) ، وخصوصا عندما نتذكر أن ما ارتبط بالحلم الذي تم في الحانة بفعل السكر هو من أصدقاء روايات صوفية ترى أن السكر بالحمر أو المخدر مقترن بالانفلات من الواقع المحيط بالتجربة الصوفية^(٥٠) . أما العناصر التراثية في حلمي قصة «رؤيا» ، فإنها لا تحتاج إلى تفصيل أكثر مما قدمنا .

ثانيا : هناك بعد ذلك معنى آخر يجوز لنا على أساسه أن نرى هذه القصص الثلاث ممثلة للتراث ، وهو معنى أدبي خاص . ففي الحالات الثلاث التي عرضنا لها نجد الملابس المحيطة بالأحلام ، ووصف ما تتضمن من الفكرة ، والطريقة التي يتم بها التداخل بين حكاية الحلم والإطار القصصي الأكبر الذي توضع فيه ، بالتأويل ، أو التحقيق ، أو التوضيح خلال مجموعة من الأحداث المتوازية - كثيرا ما ينتج الكاتب في تقديمها الأساليب المستخدمة في كتب التأويل القديمة . ومع أن الأحلام الثلاثة مقدمة في إطار من الشكل الفني للقصة القصيرة ، فإن هذه العناصر التراثية تبدو واضحة جلية فيها .

ومن الواضح أنه عندما يتم تضمين عنصر تراثي ، أو استخدامه بصورة من الصور في عمل أدبي حديث ، فإن معناه يتحدد وفقا للملابسات والظروف المحيطة التي يقدم في إطارها ، ولذلك فإن القارئ يقوم بتقييم هذا العنصر من زاوية جديدة تحدد هذه الملابس والظروف . وهذا يعني أن القارئ - سواء كان المؤلف على وعي بذلك أم لم يكن - حينما يستخدم وسائله المختلفة لتقييم هذه العناصر التراثية ، يعكس بالضرورة موقفه من التراث الذي تشير إليه هذه القصص الثلاث موضوع البحث . وهذا واضح على الخصوص في مثل هذه الحالة ، فحيث يبدو العنصر تراثيا بطبيعته يصير العنصر التراثي الأدبي نفسه رمزا للتراث .

إن المغزى الأيديولوجي للمعالجة الأدبية لهذه العناصر التراثية

من سرق الحرير ، وبين له أين وضعه . وقد استجاب «على» لنصيحة شيخه . وقام بفعل ما طلب منه ، معتقداً بأن هذا الشيخ صادق وثقة بعد مماته : لأنه كان كذلك في حياته ، فاسترد ما ضاع منه^(٥١) . والحق أن استخدام هذه الشخصيات ذات الطابع الجليل المهيمن في الأحلام كان شائعا إلى حد كبير في العصر الإسلامي الوسيط بحيث أمكن استخدامها (في الحلم المزعم) بطريقة مضادة . بل إن ظهور شخصية ما من هذه الشخصيات كمصدر لسلطان روحي في حلم من الأحلام يمكن استخدامه لتعزيز موقف شخصية من الشخصيات التاريخية . والواقع أن الأحلام سلاح فعال عند الخصومة ، وهي تمثل مصدرا ممتازا للوصول إلى حقائق يمكن أن تضع حدا فاصلا لمشكلة تثير جدلا طويلا^(٥٢) ؛ ولذلك فإنه ليس ثمة من وسيلة في مواجهة حلم من الأحلام أفضل من العثور على حلم آخر .

ذلك أن حلم «ناجي» ، وما يرتبط به من فائدة مباشرة ، يتطابق تماما - مثله في ذلك مثل حلم «محمد ويس» - مع أنماط الأحلام التراثية الإسلامية ؛ ولكن هناك وجها مهما للاختلاف ؛ فقصة حلم «ناجي» - كما نعلم - لا تمثل رؤيا حقيقية . وقد جعل مؤلف القصة الأمر واضحا لدى القارئ ؛ إذ بين أن الحلم كان محتلقا من أجل إغراء «ويس» باسترجاع ثقته في نفسه ومواصلة الحياة . وبعبارة أخرى ، فإن هذا الحلم الذي هو تراثي من حيث صورته ومضمونه ، ثم طريقة استخدام المؤلف له في القصة ، يقدمان هنا عن عمد في إطار من فكرة التزييف التي نشأت في ذهن معلم القرية . وهذه الطريقة الساذجة في استخدام نمط تراثي من الأحلام تؤكد الفكاكة التي يمثلها القارئ ، وهو يدرك أن الفكاكة التي اعتقد «ويس» أنها من ثمار الجنة ليست في الحقيقة إلا من ثمار دمشق . وهذا يتفق في جوهر الأمر مع ما ذهب إليه «عبد السلام العجيلي» من فكرة القصة ؛ إذ يبدأ نصها بحكاية رؤيا تراثية تروى على أنها ذات أذى شديد لصاحبها ، وتدان بوصفها مزيفة . ولكي يغفل الحديد بالحديد كان المعلم مضطرا إلى اختراع حلم مضاد ، هو من وجهة نظره - وعلى ذلك من وجهة نظر القارئ أيضا - لا يزيد زيفا عن الحلم الأول . وتأتي لفنة السخرية الأخيرة في خاتمة القصة ، حيث نجد «ناجي» المعلم مضطرا إلى الصلاة خلف «محمد سعيد» فقيه القرية . وهذا يدل في رأي المؤلف على أن من يحاول استخدام التراث الثقافي سوف يقع في شباكه ، كما يدل على أن كثيرا من يبدون كأنهم من غلاة المجددين المحدثين بين العرب لا يزالون قابلين لشدة التراث وأسرره .

إذا فهمنا القصة على هذا الأساس بدت كأنها هجوم على التراث ؛ وهي بعنوانها الخاص تدل على أن النقد ينصرف إلى العنصر التراثي في الأحلام فحسب . ولكن دوران قصة «العجيلي» حول عناصر تأويلية صرف ، تكشف ما خفي في القصص الثلاث موضوع الدراسة ، وهو أن الحلم يمثل التراث فيها جميعا .

والحق أننا نستطيع أن نرى الأحلام كرمز على مستويات ثلاث : في المستوى الأول يكون الحلم رمزا لصاحبه فحسب . وهو في ذلك قد

كان من المناسب تماما لهذا الموقف أن يترك المؤلف بطل القصة في نهايتها ، وهو لا يزال يبحث عن «زعبلاوى» ، تماما كما بدأت .

في إطار هذا التحليل يبدو المغزى العميق الذى يعبر عنه موقف مؤلفي هذه القصص حين لم يستخدموا راويا واسع المعرفة والاطلاع للتعبير عن حكاياتهم ، وذلك على الرغم من أن قصة واحدة منها تحكى بصيغة المتكلم . وتظهر شخصية الراوى ، كما يبدو موقفه من التراث ، سارية في أثناء القصة ، وهو في «دومة ود حامد» متعاطف ، وفي «الرؤيا» معاد ، وفي «زعبلاوى» لا يزال يجرى البحث .

إن التشابه بين هذه الأحلام الثلاثة لا ينبع من حقيقة أنها جميعا معنية بقضية التراث فحسب ، فهناك إلى جانب ذلك ما يلاحظ من دوران هذه الأحلام في محور من الصحة والمرض ، وهو ما يمكن فهمه بمعنى جسدى أو روحى . ومن الواضح أن التأويلات الثلاثة في قصة «الطيب صالح» بعد أحدها بالفرج بعد الشدة من غير تحديد لطبيعة هذه الشدة ، ويتنبأ الثانى بالمرض الذى يعقبه الشقاء ، في حين نجد صاحبة الحلم الثالث تشفى من مرضها . وفي الأحوال الثلاثة يمثل الحلم - ومن هنا التراث أيضا - الصحة والخلاص . وفي «زعبلاوى» يصير الحلم هو فرصة الراحة مما يعانى منه البطل ، على الرغم من أنها راحة عابرة وسريعة الزوال . وأخيرا فإن الحلم في قصة «الرؤيا» هو مصدر الضعف والموت . وما يسوقه المؤلف كحلم معارض لمواجهة الموقف لا يدل على عنصر إيجابى فيه ، لأنه لا يقوم على تأويل حقيقى ، بل على تأويل مختلق .

وبهذا تكون القصص الثلاث قد ربطت بين مشكلة التراث ومشكلة الصحة الروحية والجسدية معا ، فالتراث عند «الطيب صالح» هو مصدر الصحة والسعادة ، وعند «عبد السلام العجيلي» يجلب الهلاك ، أما عند «نجيب محفوظ» فليس التراث إلا دواء مؤقتا وغير محدد لمرض الإنسان الحديث .

القصصية واضح تمام الوضوح في قصة «العجيبى» : التقديم الساخر للأحلام يعكس إدانة للتراث ، على الرغم من أنها إدانة يخفف منها احترام حائق لتأثيرها . موقف «دومة ود حامد» هو عكس ذلك تماما ؛ فالقصة تقدم في خط واضح ذى إشارة دالة ، لا تسمح بإلقاء أى شك على حقيقتها ، بل هي في باطن الأمر متعاطفة معها . وإنما تبدو روح السخرية في لهجة المؤلف عندما يتناول أعمال السياسيين الذين قدموا من خارج القرية . إن الأحلام جزء من نظام تراثى (وهي تستخدم للدلالة على قيمة هذا التراث) . وهذا النظام في رأى المؤلف نظام حيوى وقادر على التعايش مع تغير تكنولوجيا محدود ؛ ولذلك فإن المؤلف يصرح في نهاية القصة بأن هناك مكانا لشجرة الدوم وللتقدم التكنولوجى معا^(٥) . والموقف في قصة «زعبلاوى» بلا شك هو أكثر المواقف الثلاثة مراوغة . فبينما نجد قصة «نجيب محفوظ» غير واضحة أو مباشرة الدلالة ، نحاول أن نجتمع بين المستويين الإشارى والواقعى للحكاية ، فإنها تبدو وكأنها تؤدي إلى استنتاج أن ما ألم بالبطل من مرض عضال هو جزء لا يتفصل عن طبيعة الحقيقة الإنسانية ، أو على الأقل جزء لا يتفصل عن واقع الإنسان الحديث . ومن الممكن أن يفهم ذلك على أساس من مقولة القلق الوجودى ؛ وبذلك يكون البطل الذى يبحث عن «زعبلاوى» إنما يبحث عن راحة روحية في عالم يعوزه ذلك . ولا يحقق بطل القصة ذلك التوافق المنشود مع العالم إلا من خلال تجربة تأويلية للحلم ؛ وهو اللحظة الوحيدة التى تم له فيها الاتصال بزعبلاوى . وهذا كله يدل على موقف إيجابى من التراث وحنين شديد إليه . ومع ذلك فإن قابلية تأويل هذا الحلم تأويلا تراثيا من جهة ، وتأويلا واقعيًا حديثا من جهة أخرى ، يعكس غموضا معينا من جانب القصة نحو التراث . فبدلا من أن تبدو عناصر التراث مهمة وإيجابية في وضوح تام ، كما رأيناها في «دومة ود حامد» ، أو مهمة ولكن سلبية إلى درجة خطيرة ، كما نجدها في «الرؤيا» ، نجد «زعبلاوى» تقدم بلسم التراث كأنه سريع الزوال ؛ بل إن الإنسان لا يدري هل قرأ حلما تراثيا ، أو حلما حديثا ؛ ولذلك فقد

• هوامش

(٥) للاطلاع على عدد من البحوث الرفيعة في مشكلات التراث في الأدب العربى الحديث يستطيع القارئ أن يراجع العدد الخاص من مجلة فصول : مشكلات التراث ، العدد الأول السنة الأولى عام ١٩٨٠ . وانظر أيضا :

Sabry Háfiz «Innovation in the Egyptian Short Story» in R. C. Ostle, ed. Studies in Modern Arabic Literature (Warminster: Aris and Phillips, 1975) p. 100.

(٦) أنظر :

Hilary Kilpatrick, «The Arabic Novel: A Single Tradition?» Journal of Arabic Literature, V (1974), p. 93.

(٧) الطيب صالح ، «دومة ود حامد» في مجموعته القصصية «دومة ود حامد» بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٠ ، ص ٣٣ - ٥٢ .

(٨) نجيب محفوظ ، «زعبلاوى» ، في مجموعته القصصية . دنيا الله . بيروت ، دار القلم ، ١٩٧٢ ، ص ١٣٥ - ١٥١ .

(١) أنظر مثلا :

M. J. L. Young, «Abd al-Salam al-'Ujyuli and his Maqamat», Middle Eastern Studies, XIV (1978) p. 206.

(٢) أنظر مثلا مقدمة محمود مزللاوى في الكتاب الذى أصدره عن القصة القصيرة بعنوان : Arabic Writing Today: The Short Story القاهرة ، مركز الأبحاث الأمريكية في مصر ١٩٦٨ ص ١٦ - ٢١ .

(٣) أنظر مثلا دراسة منى ميخائيل عن المرأة العربية بعنوان :

Images of the Arab Women: Fact and Fiction, (Washington, D. C.: Three Continents Press, 1979).

وانظر أيضا : ص ٧٧ - ١١١

M. J. L. Young «The Short Stories of George Salim, Journal of Arabic Literature, VIII (1977).

(٤) راجع في ذلك مثلا حديثا من تأليف هيلانا سوربال :

Hilana Sourial, L'Intemporel entre Marcel Proust et Naguib Mahfouz (Cairo, L'Organisation Egyptienne Générale du Livre, 1978).

(٣٣) Benjamin Kilborne, *Interpretation du rêve au Maroc (Paris), La Pensée Souvage*, 1938), p. 25; Critchfield, *Shahhat*, p. 223.

(٣٤) نجيب محفوظ ، زعلالوي ، ص ١٤٨ - ١٥٠

(٣٥) راجع نظرية نفسية عرقية لهذا الموضوع في كتاب

George Devereux, *Reality and Dream: Psychotherapy of a Plains Indian* (New York, International Universities Press, 1951), pp. 86-87.

(٣٦) الصفدي ، نكت الحميان ، ص ٢٠٦

Kilborne, *Interpretation*, p. 299

(٣٨) الصفدي ، نكت الحميان ، ص ٢٩٩

(٣٩) راجع أمثلة أخرى تمثل حالة الغموض الذي يقع بين الحقيقة والحلم في القصة السودانية في كتاب الدكتور عز الدين اسماعيل : القصص الشعبي في السودان ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ٥٤ ، ١١٢ ، ١١٦ .

(٤٠) قارن في هذا ما كتبه Somekh حيث يذكر أن الميزة الأدبية لهذه القصة إنما ترجع في الغالب إلى أنها تظل قادرة على الإيحاء بتأويل إشاري وواقعي في وقت واحد ، أنظر :

S. Somekh, «Zabalawi Author, Theme and Technique» *Journal of Arabic Literature*, 1 (1970) pp. 24-35.

ومع ذلك فإنه يجب أن نلاحظ أن نجيب محفوظ في قصته «حفظ والعسكري» قد أورد قصة حلم شبيهة بما نجده في قصة زعلالوي ، ولكنها لا تحتمل هذه الازدواجية في التأويل التي أشرنا إليها . أنظر نجيب محفوظ ، حنظل والعسكري ، في عتبات القصصية ، دنيا الله ، ص ١٩٢ - ١٩٨ .

(٤١) المعجلى ، الرؤيا ، ص ١٠٨

(٤٢) النابلسي ، تعبير الأناام ، الجزء الأول ، ص ٢٨٨ .

(٤٣) ابن الهادي الحنظلي ، شذرات الذهب في أخبار من ذهب ، بيروت ، المكتب التجاري للطبع والنشر والتوزيع ، بدون تاريخ ، الجزء السابع ، ص ٢٥٨ .

(٤٤) ابن الهادي ، شذرات الذهب ، الجزء السابع ، ص ١٨٧

(٤٥) الصفدي ، نكت الحميان ، ص ١٧٠

(٤٦) الصفدي ، نكت الحميان ، ص ٢٠٦ . وانظر أيضا قصة الحلم الواردة في كتاب ابن عبد ربه . العقد الفريد . تحقيق أحمد أمين ، وإبراهيم الأبياري . وعبد السلام هارون . القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٩ . الجزء السادس . ص ١٦٣ .

(٤٧) أنظر :

Fedwa Malti-Douglas, «Controversy and its Effects in the Biographical Tradition of al-Khatib al-Baghdadi» *Studia Islamica* XLVI (1977), pp. 125-129.

(٤٨) مما يلتفت النظر أن أحمد نصر في دراسته عن المظاهر الشعبية للإسلام في أعمال الطيب صالح لا يكاد يذكر الأحلام . مع أنها جزء من التراث الشعبي الديني في القرية . وهي من وجهة النظر الأدبية أهم أجزاء الكشف عن الحدث في القصة . أنظر :

Ahmad A. Nasr, «Popular Islam in al-Tayyib Salih, *Journal of Arabic Literature*, XI (1980), pp. 88-103.

(٤٩) أنظر :

Somekh, *Za 'balaw*: p. 26; Hamdi Sakkut, «Najib Mahfuz's Short Stories» in *Ostle, Studies*, p. 119.

(٥٠) أنظر مثلا :

A. J. Arberry, *Suffism: An Account of the Mystics of Islam* (New York: Harper and Row, 1970), pp. 115-116.

(٥١) الطيب صالح ، دومة ود حامد ، ص ٥٢ .

(٩) عبد السلام المعجلى ، «الرؤيا» ، في مجموعته القصصية ، قنديل أنشيلية ، بيروت ، دار الشرق ، بدون تاريخ ، ص ١٠٧ - ١١٦ .

Kilpatrick, «Arabic Novel», p. 99.

(١١) أنظر بحث هيلاري كيلباتريك :

Hilary Kilpatrick, «Tradition and Innovation in the Fiction of Ghassan Kanafani» *Journal Of Arabic Literature*, VII, (1976) p. 64.

(١٢) قارن في هذا

Fedwa Malti Douglas; «Dreams, the blind, and the semiotics of the biographical notice», *Studia Islamica*, LI (1980) pp. 137-162.

(١٣) أحمد الصياحي عوض الله ، تفسير الأحلام ، القاهرة ، مكتبة مدبولي ، ١٩٧٧ .

(١٤) النابلسي ، تعبير الأناام في تعبير المنام ، وابن سيرين في منتخب الكلام في تفسير الأحلام ، القاهرة ، عيسى البابي الحلبي ، بدون تاريخ .

(١٥)

Richard Critchfield, *Shahhat: An Egyptian*, (New York: Avon Books, 1978) pp. 48-49, 222-223.

(١٦)

Vincent Crapanzano, *Tuhami: Portrait of a Moroccan*, (Chicago: University of Chicago Press, 1980) pp. 17, 44, 67, 69, for example.

(١٧)

Ian Stevenson, *Cases of the Reincarnation Type, Volume III: Twelve Cases in Lebanon and Turkey*, (Charlottesville, University Press of Virginia 1980), pp. 11-12, 194-195, 324-325 for example.

(١٨)

Toufic Fahd, *La Divination Arabe*, (Leiden: E. J. Brill, 1966) pp. 269-273.

(١٩) أرتاميدورس الأفسوسي . كتاب تعبير الرؤيا . نقله من اليونانية إلى العربية حكي بن إسحاق ، حققه توفيق فهد ، دمشق ، المعهد الفرنسي بدمشق ، ١٩٦٤ . ص ١٠ .

Fahd, *Divination*

(٢٠)

(٢١) الطيب صالح ، دومة ود حامد ص ٣٩ .

(٢٢) على الرغم من أنه لا يمكن تجاهل كتاب التنوع «الفرج بعد الشدة» (ت ٣٨٤ / ٩٩٤) في تفسير ذلك ، فإن هذه المقولة ذات طابع ديني خاص ، تتجاوز فكرة تأويل الأحلام .

(٢٣) النابلسي ، تعبير الأناام ، الجزء الأول ، ص ٢٥١ .

(٢٤) الطيب صالح ، دومة ود حامد ، ص ٣٩ - ٤٠

(٢٥) النابلسي ، تعبير الأناام ، الجزء الثاني ، ص ٢٢٨

(٢٦) نفسه ص ٢٢٧

(٢٧) الطيب صالح ، دومة ود حامد ، ص ٤٥ .

(٢٨) أسامة بن منقذ ، كتاب الاعتبار ، تحقيق فليب جني ، برنستون ، ١٩٣٠ . ص ١٧٧ - ١٧٨

(٢٩) الصفدي ، نكت الحميان في نكت الحميان ، تحقيق أحمد زكي باشا القاهرة ، مطبعة الجيالية ، ١٩١١ . ص ٣١٢ . وهناك مثال آخر يشار فيه إلى شخصية الرسول . يمكن مراجعته في كتاب السخاوي ، الضوء اللامع لأهل القرن التاسع ، بيروت ، دار مكتبة الحياة ، بدون تاريخ ، الجزء العاشر ، ص ٣٢٥ .

(٣٠) الصفدي ، نكت الحميان ، ص ١٦١ .

(٣١) البيهقي ، الحاشي والنسائي ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، ١٩٦١ . الجزء الأول ، ص ٥١١ .

(٣٢) الصفدي ، نكت الحميان ، ص ١٥١ .

الشركة المصرية للورق والأدوات الكتابية «رومي»



الحكاثة على
كأس الإنتاج
ثلاث سنوات متتالية



يسر لها أن تعلن عن توزيع
مختلف الأصناف الآتية
وبالأسعار الرسمية
ومن أجهز الأصناف

* تليفزيون ٢٢ بوصة لوكس التسليم فوراً
* مراوح مكتب وبحمام للتسليم فوراً
* أثاثات * مكاتب حديثة * مكاتب مستوردة
وخزائن حديدية * كشكول حر وأدوات كتابية
وهندسية * ورف كلاك ورسم
* ورف كتابة وطباعة
* أقلام حبر جاف ورصاص
* حبر رومني الفاخر
* المنتجات الورقية المختلفة

بلوك نوت • ظروف • أجهزات
طبع تجاري ... الخ

الورق الخام
يباع بمتجر شلهوب

● فرع ستاندرد ستيلشيري شارع عبدالخالق ثروت
● فرع بجانس شارع البوصلة الجديدة متفرع من قصر النيل
بمخلف فرع الشركة بالمحافظات : الإسكندرية الوجه القبلي الوجه البحري

القاهرة : ٣ شارع شريف
سويتش : ٧٥٦٥٣٨ = ٧٥٦٤٧٧
الإدارة العامة :
الإسكندرية : شارع طلعت حرب
ت : ٧٤٥٦٤٣
ت : ٨٠٣٧٨٢

جول وظيف العنصر الأسطوري

الرائية المصرية المعاصرة

« وفي لحظة معينة يظهر الزوبيل ، يفرق الحصى تحت أقدامه ، تلين له الحجارة ، وينكسر الشوك . »

(الزوبيل)

« .. ولكنه كان يبدل شكله من حال إلى حال ؛ مرة هو حيوان من ذوى الأربع بوجه أصفر باهت مستدير ، ومرة هو طائر كالرخ بنجوم صفراء ، ومرة ناعم كالحية الرقطاء ، أو نافث شبك كالعنكبوت .. ولم تكن النيران بقادرة على حرقه . »

(دوائر عدم الإمكان)

« .. وكانوا يتحدثون عن شبح التاجر ، ما من واحد هنا إلا ورآه ، أو سمع وقع حوافر البغلة في إيقاعها المنتظم الصارم . »

(التاجر والنقاش)



ومما هو جدير بالذكر أن وظيفة الأسطورة - عند يونج - تكن في اختلاف العنصر الأسطوري بشكل جوهرى عن العنصر التاريخى ؛ إذ يمثل الأول خروجاً من التاريخ وعودة إلى الوقائع الأساسية بطريقة تهدف إلى اكتشاف بنيتها العميقة الدائمة في الحياة والكائنات .^(١)

والسؤال الذى يحاول هذا البحث الإجابة عنه هو :

- كيف أمكن توظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة ؟ وما دلالة هذا التوظيف ؟ وهل أثرى هذا التكنيك من لغة الرواية أو أضاف أبعاداً جديدة إلى الواقع أسهمت من خلال تعديدها لمنظوره الخارجى في فض رموزه وطلاسمه ، وتوثيق روابط الإنسان مع عالمه الموضوعى ؟ !

منذ أن لجأ الإنسان البدائى إلى الأسطورة كوسيلة لإدراك الحياة ، أو بهدف « تأكيد طبيعة الفعل الإنسانى » - كما يقول العالم الأنثروبولوجى الكبير ليفي شتراوس - منذ ذلك الوقت والأسطورة تلعب دوراً حاسماً في تشكيل الرؤية الإنسانية للواقع ، حيث تعد بانفتاحها الدائم على عالمه ، أمينة في التقاط الأسرار التى تختبئ تحت سطحه الظاهر ، ودؤوبة على توسيع أبعاده ومدارجه ، وتأصيل الوعى به .

والواقع والأسطورة عنصران لا ينفصلان عن حركة النمو الإبداعي عند الإنسان في كل أشكاله (الشعر والرواية والقصة والمسرح) ، بل إنها على العكس من ذلك بتداخلان ويمتزجان أحياناً في نسيج واحد على أكثر من مستوى .

والحلم (حيث يتم تجاوز العلاقات المنطقية إلى ماوراءها) . ومن أهم هذه الخصائص الحذف ، والاستبدال ، والتكثيف ، والتضمين ، والإشارة الخ .

يقول جمال الغيطاني في الجزء الأول من روايته (الزويل) تحت عنوان : .. اله .. ب .. ح .. د .. :

«وصلنا بداية العالم ، عبرنا الصراط ، شربنا اللون الأزرق ، تلون به نخاعنا ، صحننا ، زعقنا ، رمينا أمتعتنا فوق الرمال ، احتضن بعضنا بعضاً ..

قلت عندى الدهان السحري الذى قرأت عنه فى ألف ليلة ، ندهن أقدامنا ، يصبح العالم كله قطعة يابسة ، لا يبلعنا الماء ، نمشي فى اتجاه الشمس ، .. ضحكك فتحي ، عيناه ترقان ببحر أزرق عميق الزرقة واسمه الأحمر ، قلت : ربما أضاء فى الليل بنور أحمر ، شقت يده الهواء الطرى ، فراغ إبريل العذب ، الماء الثلج فى قلب أغسطس . توقفت فجأة ، تصلب جسمي ، فى مزمووم ، .. فتحي .. البحر من أمامنا والجبل من ورائنا .. هيه .. هيه .. إلى الأمام ...

عذوبة الحياة ، بحر يفيض رقة كأنثى ، العمق ، أى لون أزرق ! خلفنا تعلو الصخور ، يثقل كل منها الآخر ..»

وفى الفصل التاسع من رواية (دوائر عدم الإمكان) يكتب مجيد طوبيا :

«مضيت فى طريقى ، أبكى رفيقى ، السكة موحشة والبرد فيه الضرر .. الفأر الأبيض يقرض نصف يومى والفأر الأسود يقرض نصفه الآخر .. والغول فى نهاية السكة مفتوح الفم ، ينتظر توقف القلب ، ولا أجد أمنية هذا القلب ، ولا أفهم ما يدور ، فصرت كالسكك الصغير فى البحر الكبير ما أنا راسى ، وضاعت حالى فصارت مراقد الليل أوسع من مناماتى ، وصارت مقاطع النيل أضيق من جروحانى ..»

والرموز هنا على اختلاف نوعيتها (الرموز اللونية والبصرية : الأزرق ، الأحمر ، الأبيض ، الأسود) أو الرموز الحسية والحركية (البحر ، الفأر ، الغول المفتوح الفم) لا ترمى بطبيعتها السحرية إلى إثراء لغة التعبير الروائى فحسب بل تسعى كما يقول - فيكو - إلى الالتحام بالعالم الخارجى من خلال العجز عن إدراكه إدراكاً موضوعياً ، أو استيعابه استيعاباً شاملاً على نحو فلسفى أو علمى دقيق . ومن ثم فالاستعمال اللغوى يبدأ انطلاقاً من الرموز ليتطور فيما بعد على مستوى بلاغى أكثر تعقيداً ، حيث ينحو منحى الاستعارة والمجاز ، ويتدرج - من ثم - على مستوى الدلالة من أحادية المعنى إلى ثنائيتها أو تعدده .^(٣)

ولا يتيسر تحديد هذا العالم المتشعب بأبعاده ورموزه المتشابكة ، والكشف عن نظام الدلالة فيه ، إلا بكشف ضروب متعددة من «التقابلات» و «التوافقات» و «التوازيات» فى حقل اللغة .

يقول إسماعيل مجترأ ذكرياته عن حبيبته (منتهى) فى رواية «الزويل» : «حتى لو اعتليت البراق فلن نلتقى ، لو ربطت روحى إلى

وقد قننا باختيار ثلاث روايات ، حاول كتابها توظيف العنصر الأسطورى بوسائل شتى ، وأساليب مختلفة ، واتخذنا منها مادة لهذه الدراسة التطبيقية . وقد صدرت الروايات الثلاث فى فترات زمنية متعاقبة تقريباً ، ومن الملاحظ أن أصحابها يمثلون تيارات مختلفة فى الرواية المصرية الحديثة ، ولكنهم على الرغم من هذا يتممون إلى جيل واحد من كتاب القصة والرواية فى بلادنا . والروايات الثلاث على الترتيب هى :

١ - الزويل ، لجمال الغيطاني . منشورات وزارة الإعلام . الجمهورية العراقية ١٩٧٥ . سلسلة القصة والمسرحية (٣٧) .

٢ - دوائر عدم الإمكان ، لمجيد طوبيا . مختارات الجديد . ديسمبر ١٩٧٥ ، العدد الثالث عشر .

٣ - التاجر والنقاش ، لمحمد البساطي . عن دار الثقافة الجديدة ١٩٧٦ روايات الثقافة الجديدة - ٦ .

• • •

والتوظيف الأسطورى فى الرواية المعاصرة يتم على ثلاثة مستويات تتوحد فيما بينها لتفضى فى النهاية بالدلالة الأخيرة التى تضيف إلى رؤية الواقع بعداً إنسانياً وفنياً خاصاً ، يساعد - فى جوهره - على اجتلاء غموض الكون ، والحل بين طرفي الوجود ، المحسوس والمجرد ، واستقطاب ما يجمع بينهما فى رؤية واحدة .

والمستويات الثلاثة التى سوف نتناولها بعد قليل بالشرح والتحليل

هى :

١ - مستوى اللغة .

٢ - مستوى الشخصية .

٣ - مستوى الحدث .

١ - التوظيف الأسطورى على مستوى اللغة :

يقول «ميشيل فوكوه» إن الأسطورة هى نوع من اللغة الشعرية . ويربط «تشيز» بين الشعر والأسطورة على أساس أن كليهما يشحن التجربة الإنسانية بنوع من الرهبة والغموض والدهشة ، حيث يتمثل فيها نفس نوع البناء الرمزي ، ومن ثم يؤدي كلاهما وظيفة واحدة فى التطهير .^(٢)

وقد استعانت الرواية المعاصرة بهذا العنصر الفنى الأثير ، فى تشكيل بنيتها ، وتحميل عناصرها الدالة بهذه الطاقة الإيحائية والسحرية الكامنة ، بوصفها طاقة خلاقة وقادرة على استقطاب الشعور ، وعلى تحريك مخزون المعانى الذى سرعان ما يربط الإنسان بواسطة حصيلة خبراته الحاضرة بنظيرها فى الماضى .

إن «فوكوه» ينطلق فى بنيويته الأبنيمولوجية من معادلة مهمة توحد بين البنية واللاشعور والرمز واللغة . والرمز - كما يقول «إرنست كاسير» - لا يعكس جانباً من جوانب الحقيقة ، بل يعكس الحقيقة ذاتها ، حيث تخرج فيه الصورة والموضوع امتزاجاً كاملاً .

وتستعير لغة الأسطورة كثيراً من الخصائص التى يتميز بها الشعر

أى بعد ، أى عمق سحق !

.. .. .

آه لو أسافر عبر الزمان ؛ أقطع الأيام والسنين ! .

وكما كانت رحلة «الإسراء والمعراج» تثبيتاً لقلب النبي عليه السلام إزاء المصاعب والمحن التي تعرض لها ، بعد أن فقد سنده في الحياة متمثلين في زوجته خديجة بنت خويلد ، وعمه أبي طالب بن عبد المطلب ، كانت رحلة إسماعيل مع «منتهى» إلى آفاق السماء - كما صورت له أحلام يقظته - نوعاً من التعويض عن آلام الواقع ، وغصة الفراق ، وقسوة الوحدة ، وتراكم الهواجس والظنون .

وعند ضياع «فتحى» ، وتضاؤل الأمل في العودة إلى «منتهى» ، يربط «إسماعيل» بينه وبين «الحسين» «سيد الشهداء» من جهة ، وبينه وبين «أوزوريس» من جهة ثانية ، وبينه وبين «حمزة بن عبد المطلب» من جهة ثالثة ، وبينه وبين النبي «محمد» عليه السلام من جهة رابعة ، ويوجد بين هذه الشخصيات جميعاً وبين شخصية «منتهى» ، ويصبح «إسماعيل» - منتهى - الحسين - أوزوريس - حمزة - محمد - وحيداً في مواجهة العالم ، وقد تخلى عن كل شيء ، وتخلّى عنه كل شيء .

«المسافر على حافة الفناء يلمح الماء في أقصى الصحراء ، وهم كيف يمشي العالم ؟؟

النخاع في مجرى عظامي مر ، هجرني الطائر المجنح ، مات الرخ ...

يجز رأسي في كربلاء ، يسفك دمي تشربه الصحراء ؛ يعلق رأسي فوق اليبارق ؛ تنثر أطرافى في أركان الأرض ؛ ليس لى من يجمعها ؛ أزرق في وجه الخلق ؛ هند بنت عتبة تترصد حمزة بن عبد المطلب ؛ تأكل كبدي ؛ رموك يا حبيبي ؛ يا حاضري ؛ يا منتهى ؛ تحت أسوار الطائف بالحجارة ؛ عذبت في الهجير ؛ آه .. يشج رأسي ، يدمى الشوك قدمي ؛ تأكل حرارة الصخر قلبي ؛ أصرخ فيسكت العالم ؛ يهد العالم .. .

إنه يمزج هنا بين مختلف الجوانب البطولية لكل تلك الشخصيات لكي يصبح في وسعه أن يخلق البعد الأسطوري المنشود للشخصية الأساسية «إسماعيل / منتهى» في توحدها الفريد .

وهو ينجح في ذلك إذ يتجاوز - عن طريق استخلاص الإمكانات القصوى للغة بوصفها أداة تشكيل تعمل في خدمة التوصيل الدلالي - كثيراً من التفاصيل والروابط والأسباب ، ويعلو على عنصرى الزمان والمكان في سبيل خلق نموذج الذي يمكن أن يوصف بأنه على درجة كبيرة من الإحكام .

.. .. .

وتلعب اللغة في «دوائر عدم الإمكان» دوراً كبيراً في نسج شبكة العلاقات الطبيعية والإنسانية على أكثر من مستوى ،

ساق الرخ لن أنفذ إليها .

وحين يثور في نفسه فجأة هذا التساؤل العجيب :

«ما الذي يجري لو بردت الشمس ، انطقات ، همد القرص المغلى ؟ ! .

يجيب في وله حنون :

«بتقذنا حبيبي البراق ، يطير بنا ، يعبر الآفاق ، نظرق باب السماء الثالثة ، الرابعة . .

وعن طريق المقابلة بين وظيفة «البراق» في السياق الأول ، حيث ينبع عجز الحب عن التواصل مع المحبوب من حقيقة إدراكه لوضعه الجديد في واقع غريب لم يألفه من قبل ، ووظيفة «البراق» في السياق الأخير ، حيث يمثل الخلاص في مجاوزة العالم الأرضي إلى العالم العلوي بماله من سحر وشفافية تعكسها الطبيعة المقدسة لتلك الرحلة - تتضح لنا الدلالات الخفية التي تفضي إليها عملية استدعاء الكاتب لحادث «الإسراء والمعراج» في محاولة لتجسيد العلاقة بين واقعين مختلفين ، بعبان من خلال التفاعل والامتزاج إلى إيجاد واقع أكثر ثباتاً وانسجاماً .

إن الكاتب يعتمد عن طريق (التوازي) إلى وضع عالم «الزويل» بكل توافقاته وتناقضاته المدهشة ، في مقابل عالم «الحضر» بكل توافقاته وتناقضاته كذلك ؛ بل إنه يعتمد إلى تصوير ما في العالم الواحد من مفاهيم وتصورات متنافرة أو متألقة ؛ فيرسم شخصية «إسماعيل» بما تنطوى عليه من مثالية وصدق وبراءة - ليقيم بينها وبين شخصية «فتحى» علاقة تفاعل وتكامل واندماج ؛ بما ترمز إليه هذه الأخيرة من نضج وواقعية وخبرة بالحياة والناس .

و «إسماعيل» بهذا التكوين المزاجي والنفسى يقف عاجزاً أمام تحولات الواقع . لقد قذف به بالرغم منه في تجربة جديدة وغريبة . وهو يحاول تحت وطأة الشعور بالوحدة والحزن والقلق أن يخرج من الفخ المنسوب . إن هدير البحر ، وصفرة الرمال الموحشة ، وبرودة الليل الغامض .. الخ ، كل هذا يخلق لديه إحساساً بأنه يعيش لحظة البداية الأولى :

«وصلنا بداية العالم ، عبرنا الصراط .

«هل نقف عند حافة الدنيا ؟ هل نعب الصراط ؟ كم قطعنا ؟ تقاس المسافة بآلاف الأعوام .

وهو يبحث عما يختصر هذه المسافة بينه وبين الحبيبة ؛ بين بداية العالم حيث (برودة الشمس وانطفاء ضياء القرص المشع) وبين «منتهاه» ؛ حيث العالم الذي يمنحه الدفء والضياء والأمل ، متملاً في محبوبته «منتهى» :

«عيناها تطلان على من مكان خفي هنا ، تدركاني ، تعرفان ما أفكر فيه ، لكن أين هي ؟

.. .. .

حيث تضيئ نوعاً من الغموض والرهبة على العناصر الكونية من جانب ، وتسمى إلى خلق علاقة خفية وثيقة بين هذه العناصر و «العامل الدلالي» في الرواية ، متمثلة في «عواد» ، من جانب آخر ، وذلك من خلال إسقاط الصفات الإنسانية عليها في أكثر من موضع :

«قبلة لباطن القدم اليمنى ، ثم قبلة لباطن القدم اليسرى ، ثم لم يتألك السلم ، فنطق وهلل ، سمعته - وأقسم على هذا - يرتل لست الحسن والجمال» .

«داس على السطح ، فزغرد السطح ونطق الجهاد . وانتعشت كل الأشياء : الشجر ، الطوب ، الورد ، الزراب ، الزرع ، الضفادع ، النخيل ، القطط ، النجوم ، الهواء .

ومن جميع الأشجار طارت أطياف في غير مواعيدها وجاءت وحطت فوق السطح ، وزحفت زواحف وحضرت مبهورة تطل عند السور ، وامتلاً المكان بصغار الحيوان ، وتألفت القطط والفئران» .

ويجاوز التشخيص الحى للطبيعة هنا المستوى الدلالي السطحي إلى نوع من ثنائية الرؤية لعناصرها ، فهي توصف كما هي في الواقع الموضوعي لتكتسب عقب هذا مباشرة بعداً جديداً يتعدى المنظور الخارجى ويتصل بمعناها في لوحة الوجود كرمز كوني له أسراره وسحره ودلالته .^(٤)

ويعد «القمر» في «دوائر عدم الإمكان» أهم العناصر الكونية الدالة التي يسعى القاص إلى الإفادة من طاقتها الإيحائية والرمزية والأسطورية في تشكيل رؤيته ، حيث يتدرج في وظيفته الدلالية من المستوى المادى البحث إلى المستوى الرمزي : أو الإشارى إلى المستوى الميثولوجى العام :

«من مكانه البعيد في آخر الدنيا خرج القمر ، ليس كالقمر في سائر البلاد ، وليس كالقمر في باقي الأيام ..» .

«نظرت إلى السماء فباغتني القرص يتسم شامتاً .. عدوى البشع المستدير الوجه يكيدنى .. دائماً يضحك ويقهقه ويغيطنى من فوق ..

تحفرت وأنا أفهم كل شيء : يتحداني القرص ويطلب نزلى ، وسأنازله .. تراجعت فهبط من حالى ؛ دخلت ضحكته أذنى ، غليظة مغيظة . تقلصت أمعالي ، وشعرت في قلبى بوخزة عنيفة ، وكان ينقض فبحثت عن طوبة وصرخت فيه : يا ابن الكلب ، يا ابن الكلب !» .

«كانت «هنومة» تبكى طوال الليل فسمعها القرص ونظر فوجدها أجمل من كل النساء ، فقطع فيها وحرص الداية أن تغويها فأفهمته البنية أن القمر بيده مفتاح الخلفة ، وصدقت هنومة المسكينة ، وربطت الداية بينها وبين القرص موعداً ، ولما حاولت أنا منعها من صعود السطح أصرت» .

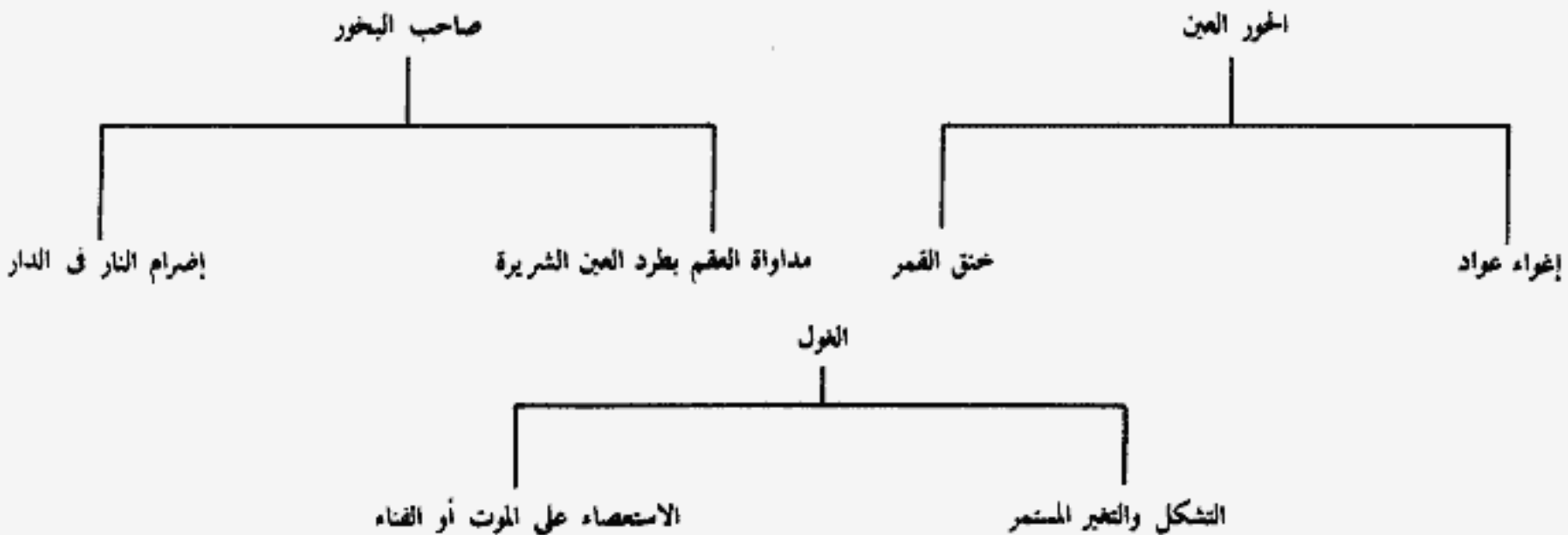
وبما أن فهم معنى أى عنصر من عناصر النص يستلزم في العادة تحويل هذا العنصر إلى سياقات مختلفة ، فإن بوسعنا أن نرصد للقمر في هذه الرواية دالتين مختلفتين هما :

الجنون : الرغبة

وثمة ما يؤكد حلقة الوصل السببية بين القمر والجنون من جهة ، وبين القمر والرغبة من جهة أخرى ، في الأسطورة الإغريقية القديمة ، حيث تصادف أن وقعت «سيليني» (ربة القمر عند الإغريق ، وهي ترمز في نفس الوقت إلى العاطفة الملتاثرة إذا ما أصمت أذنيها عن نداء العقل ، أو تباريح البعاد حين لا ينفع معها تعاوى السلوى) في حب إنسى يدعى «أنديميون» ، فتسللت من مخدعها على قمة جبل الأولب إلى كوخه المتواضع ، وطبعت على شفثيه قبلة فيها من السحر والتوهج ما أفقده صواب عقله ، فغط في سبات عميق . ويقال إنه دعا كبير الآلهة «زيوس» أن يبقه نائماً هكذا إلى الأبد ، على أمل أن يحظى بوصول معبودته الليلية في أحلامه في أثناء النهار أيضاً .^(٥)

ويمكن عن طريق الاستمرار في الكشف عن ضروب (التقابل) و (التبادل) و (التوازي) في حقل اللغة أن نحصر الأدوار التي تلعبها بعض العناصر الأخرى في زوجين أو أكثر من العلاقات . وعلى سبيل المثال فإنه يمكن استخلاص دلالات العناصر الثلاثة التالية :

الخور العين - صاحب البخور - الغول [وهو يرمز هنا إلى تصاريق القدر] على هذا النحو :



وتلعب فكرة «الحلول» بمفهومها الصوفي دوراً مساعداً في تنمية هذا البعد الأسطوري واستمراريته. «الشيخ المثلّم ما هو إلا تجسيد لروح زويل الكبير، فروحه تنتقل عبر الأزمان في أجسام مختلفة، قد يختلف صاحبها لكن الروح واحدة، حتى يحنّ يوم محدد يظهر فيه زويل الكبير».

لقد أشار «فيكو» في معرض حديثه عن العلاقة بين الدين والأسطورة إلى محاولة البدائيين تفسير البرق والصواعق على أنها إشارات من الإله الأكبر «جوف»، حيث كان تصور الإنسان البدائي قائماً على أن الإله الأكبر يكلمه بالإشارات، وأن الظواهر الطبيعية هي لغة الإله الخاصة، وقد اكتسب هذا الإله صفتي الأحسن أو الأقوى والأعظم لكبر جسده المتمثل في السماء. وقد لقب بالخلص عندما خلص الإنسانية من الهلاك بالبرق.^(١)

ولهذا ينحن الزويل ويقبل الأرض لو رأى الغمام في السماء، ويطرق خاشعاً لو سمع الرعد ورأى البرق، فالرعد صوته والبرق سوطه، وقد يتعالى بكأؤه إذا بهطل المطر الرفيع الغزير فما هو إلا دموع زويل الكبير الذي يبكي لأن الأشياء كما هي لم تتغير منذ أن ارتفع.

وإذا تعد شخصية «الشيخ المثلّم» انعكاساً لشخصية «زويل الكبير» وامتداداً لها في العالم الأرضي، فإنها تكتسب تبعاً لذلك بعداً أسطورياً يشي بتميزها الظاهر عن بقية الشخصيات الزويلية الأخرى، على اختلاف أقدارها ومواقعها في عالم الزويل.

يقول «زيفر» لإسماعيل ذات ليلة:

«سمعت حكاية قديمة تروى عن شاب زويل عاش منذ أربع طبقات، أعلن عن رغبة كهذه، جهر بها في ليالي القصر، حذرته الشيخ صهيح، فأصر. عندئذ جاء شيوخ العشائر كلهم؛ أدار الشيخ صهيح ظهره للجميع، بحيث يصبح وجهه للشاب، ورأى الجالسون طرف اللثام يزاح فقط، يقال إن جسم الشاب تصلب في الهواء، وثبتت عيناه على الشيخ صهيح، أقول ثبت مكانه، وعندما أدار وجهه كان اللثام قد عاد كما هو. دفعوا جسم الشاب المتصلب؛ وجدوه ميتاً؛ زعق الزويل؛ هلّوا؛ ومنذ اللحظة لم يقدر واحد على التفكير في رؤية وجهه».

وربما استدعت هذه القصة إلى الذاكرة قصة موسى عليه السلام كما ورد ذكرها في القرآن الكريم:

«ولما جاء موسى لميقاتنا وكلمه ربه، قال رب أرني أنظر إليك قال لن تراني، ولكن انظر إلى الجبل فإن استقر مكانه فسوف تراني. فلما تجلى ربه للجبل جعله دكاً وخر موسى صعقاً؛ فلما أفاق قال سبحانك تبت إليك وأنا أول المؤمنين».

(الآية ١٤٣، سورة الأعراف)

وتتنطوي شخصية «الزنانى» في رواية «التاجر والنقاش» على بعد أسطوري من نوع آخر. فعلى الرغم من أن «الزنانى» كان رجلاً من



إن تشكيل الخيال الأسطوري للغة لابد أن يحمل في ثناياه تلك النزعة البدائية إلى الغموض والسحر، وهو يصيبنا بالدهشة كما يقول «يونج» لأنه يلج بنا أحياناً تلك المناطق المظلمة في العقل، التي نشعر إزاءها بالرهبة والخوف.

٢ - التوظيف الأسطوري على مستوى الشخصية:

تحت عنوان «لغة من عقائد الزويل» يكتب جمال الغيطاني:

«الشيخ المثلّم ما هو إلا تجسيد لروح زويل الكبير؛ فروحه تنتقل عبر الأزمان في أجسام مختلفة، قد يختلف صاحبها لكن الروح واحدة، حتى يحنّ يوم محدد يظهر فيه زويل الكبير الذي اختفى من حول بعيد لا يعرف مقداره بالضبط؛ لكنه لا يقل أبداً عن مائة ألف طبقة. كان زويل الكبير قد ضاق بما يجري في العالم، وكادت روحه النقية الطاهرة كالندى تختنق في آثامه وشروبه؛ تفرق في بحار ظلامه؛ توه في سراديبه. ارتفع إلى السماء بعد عذابات رائعة وآلام مخيفة، عانى منها أجيالاً طوالاً، وتوارى في الغمام، غمامة بعينها، (ولهذا ينحن الزويل ويقبل الأرض لو رأى الغمام في السماء، ويطرق خاشعاً لو سمع الرعد ورأى البرق؛ فالرعد صوته، والبرق سوطه، وقد يتعالى بكأؤه إذا بهطل المطر الرفيع الغزير، فما هو إلا دموع زويل الكبير الذي يبكي لأن الأشياء كما هي لم تتغير منذ أن ارتفع)».

وتجمع شخصية «زويل الكبير» هنا، وهي شخصية أسطورية في المقام الأول، بين نموذج المسيح عليه السلام، بما ترمز إليه هذه الشخصية من الفداء والتضحية. «ارتفع إلى السماء بعد عذابات رائعة، وآلام مخيفة عانى منها أجيالاً طوالاً»، وبين نموذج المهدي المنتظر، بما يرمز إليه من إشاعة العدل عند ظهوره في آخر الزمان، وسحق آخر ماتبقى من جور وإثم في هذا العالم. «يتولى زويل الكبير القيادة بنفسه، فيذكره الأعداء، وبصيته يزعمون؛ أما الأذلاء فيذكرون اسمه بشفاهم، يهيمون، حتى الجبال قبل إنها ترتعش يومئذ من شدة الهول، وترتجف ذرات الرمل، هنا ينسبط سلطانهم على العالم».

ويرتبط هذا الطابع الأسطوري للشخصية بمفهوم النموذج الأعلى Archetype الكامن في اللاشعور الجماعي عند «كارل يونج»، حيث يتميز بصفة التجريد وصفة التعاقب أو التكرار. وشخصية الإمام العادل الذي يقتزن ظهوره في آخر الزمان بعودة العالم إلى روح النقاء والخير واندحار الآثام والشور تثل فكرة لها أصولها العميقة في كثير من العقائد ولا سيما العقيدة الإسلامية، وتكتسب هذه الفكرة عند طائفة الشيعة نوعاً من التوكيد والرسوخ بصفة خاصة.

تنأى به عن مجتمع البلدة بعلاقاته النفعية الهشة ، وصراعاته الساذجة ، لتدنو به من الطبيعة بصدقها وعمقها وجلاء معدنها .

واحتفظت له هذه المسافة الفاصلة من جهة ، وهذه العلاقة الحنون بينه وبين الطبيعة من جهة أخرى ، بثبات قلبه ، ونفاذ بصيرته ، وصواب أحكامه . فبينما كان الأهالي يتجمعون في الساحة ليلة بعد أخرى ، ويشرعون في الثرثرة عن غارات « البدو » المزعومة ، كان يقبع في كوخه ، أو يتمدد وحيداً في الخارج لكي يتأمل الجبل في صمت . وبينما كان الحجاج يذهبون ويعودون وقد صاروا رجالاً آخرين ، أكثر وقاراً وهدوءاً ، وأكثر تعالياً أيضاً ، « وهم يعرفون - من المرات السابقة - أنه حقيقة (أى الحاج) مجرد أيام ويعود كما كان .. غير أنه لن يكون أبداً كما كان قبل السفر . سيظل هناك دائماً ذلك الشيء الذي لا يفهمونه ، والذي يبعده عنهم قليلاً . كان الزناني - على ما يبدو - يحج في صمت وحب غريب إلى الصخرتين المتعانقتين المضيئتين على قمة الجبل ، ثم يعود كما كان بسيطاً وصادقاً وصوتاً . عندما كانوا يحدثونه عن الصخرتين كان وجهه الضامر يتجههم فجأة ، وتضيق عيناه الحولوان ، ويظل صامتاً ، ويتغامزون :

- إيه .. يخشى أن يغضبها .

وفوق القمة كان يغيب عن أعينهم . ويقولون إنه في ذلك الوقت يذهب إلى الصخرتين ويقطع الحشائش والأشواك التي تكون قد استطالت حولها في غيابه ، ويغسل جسديهما من الغبار . وكانوا يرون رذاذ الماء المتطاير يتألق حول طرفي الصخرتين . ثم كان يستلقي ورأسه بينهما .

وذات ليلة قال لامرأته : سأحكي لك سرّاً .. زرعت كافورة هناك .. رأيته في المرة الأخيرة .. طولها شبران .. سيأتي يوم وترينا من هناك ..

...

إن وجود هذه الرابطة الفريدة بين « الزناني » والجبل بما أضفى عليها « الزناني » نفسه من صبغة شبه دينية أو مقدسة ، ربما استدعت إلى الذاكرة صورة « الطوطم » عند الإنسان البدائي ، حيث كانت الريح والنار والصخور والنجوم والحيوانات تمثل صنوفاً لا حصر لها من « الطوطم » . ومن المعروف أن جميع هذه « الطوطم » أو بعضها - بحسب عقائد الشعوب والأمم - قد كان مناط قداسة وتعظيم في المراحل الأولى نسبياً في الفكر الإنساني ، حيث ارتبط الدين بالأسطورة برباط وثيق .

...

٣ - التوظيف الأسطوري على مستوى الحدث :

تؤكد « سوزان لانجر » أن الأسطورة في حد ذاتها ليست أدباً ، ولكنها تمثل بالرغم من هذا المادة الخام الطبيعية التي يشكل منها الأدب عالمه الخاص المنفرد . والفنان الناجح بحق هو الفنان القادر على نبش الأسطورة الكامنة في ضمير الجماعة . وهو بهذا ينبش - كما يقول جبرا - عاطفة أو حساً عتيقاً خفياً فينا ، ويجعلنا نستجيب لقصته على

سواد الناس ، لا يتميز عنهم بشيء سوى ضآلة حجمه ، وجفاف عوده ، وسيره مندفعاً بكثفيه إلى أمام ، إلا أنه « كان يرى بعينه الحولابين ما لا يرونه » .

« كان يصنع أقفاص الجريد والمقاطف ، ويفتل حبال الليف ، ويرصها أمام كوخه ، حتى يأتي يوم السوق . وكان كوخه ملتصقاً بالجبل ، تظله قشرة صخرية ، وبحواره نجويف كالمغارة ، صنع له باب من الجريد ، كان يحفظ به أدواته ، وفي الليل يربط داخله عزته السوداء الضامرة » .

ولكن « الزناني » - على فقره وبساطته وهوان حاله - كان يملك نوعاً غريباً من القوى الفطرية ؛ لقد كان قادراً في جميع الأوقات على اكتناه أحوال الطبيعة ، ورصد تحولاتها ، وكان يملك حدساً خفياً يمكنه من الرؤية المسبقة ، وقبل هذا كله فقد كان الوحيد الذي يستطيع أن يروض له الجبل ، هذا الكائن الأسطوري الشامخ الذي يحتوي في طياته على كثير من الأسرار والأمور الغريبة ، والذي يمتد هائلاً ليحجب الصحراء وراءه ، حيث درج البدو - فيما يزعمون - على الإتيان منها مع بداية الليل ، والصعود إلى الجبل حين تكون لديهم نية الإغارة على البلدة .

وكانت هناك عادة ، إذا أراد أحد من الأهالي أن يصعد الجبل أن يقف على بعد قليل من الكوخ ، وينادي الزناني ، ويخبره أنه سوف يصعد .

« وأحياناً كان يقول لهؤلاء الذين يريدون أن يصعدوا :

- ليس الآن .. الجبل غاضب .

وينظرون إلى الجبل ويرونه هادئاً ، والرمال ساكنة ، وأحياناً يكون بينهم من لا ينصت لما يقول .

كانوا يقولون : آه .. واخذ على خاطره . عشنا وشفنا . ويصعدون الجبل .

وعندما يصلون إلى الفسحة كانوا يحسون بالهواء وقد أخذ يشتد قليلاً .. ثم تهب زويعات خفيفة محملة بالرمال الناعمة . كانوا يرونها تزحف متباطئة فوق الجبل .. وقد تقوست وعكست ظلاً رقيقاً راح ينتقل معها ، ثم فجأة يحسون بها تضرب وجوههم وتغلق عيونهم بالرمال .

وتشتد الريح ، ويسمعون صوت الأحجار الصغيرة تندرج فوق الجبل ، ويتركون مقاطعهم ويهرولون هابطين .

ولم يروه يوماً يتسم شامتاً كما كانوا يتوقعون .

كانوا يقولون .. إنه ما من أحد ينام آمناً تحت الجبل غيره .. كانت الصخور تندرج في أي وقت بالنهار أو الليل . غير أنهم لم يروا يوماً حجراً يقع على كوخه . وكان العجائز ينصحون دائماً أن يستأذنوا الرجل قبل أن يصعدوا حتى يعطيهم الأمان » .

كان « الزناني » بشخصيته البسيطة الفريدة يمثل نسقاً متكاملًا من القيم والمعاني ، وربما كان لابد أن يخفى في النهاية لكي يتحول إلى نموذج أو رمز . وكان من اليسير أن تشعر للوهلة الأولى بتلك المسافة النسبية التي

يتناول ربحاً ذا رأس مذهب يدفعه إليه الشيخ «زويل الكبير» ثم يذبح نفسه راضياً. وينبع عامل الدلالة من فهم طبيعة النظام الهرمي الذي تنسم به مؤسسة «الزويل» الدينية، وما يتم عنه هذا التقابل والمائل من ضرورة تحديد الأدوار والمناصب داخل هذه المؤسسة.

ويمكن البحث أيضاً عن عنصر المائل في شكلين متباينين من أشكال البحث والاستقصاء عند الزويل، ومن ثم استخلاص الدلالة الأخيرة التي يشي بها التقابل بين هذين الشكلين. وهذان الشكلان هما:

طواف الشيخ الحنري • • • طواف درياد

حيث إن:

طواف الشيخ الحنري ≠ طواف درياد (ابن بطوطة)

فالطواف الأول كان مقدماً خفياً؛ الأغراض منه باطنة، لا يعرفها زويل؛ أما طواف هذه الرحلة فتعرف الدنيا كلها أخباره، وأغراضه ظاهرة للجميع.

وقد تنفتت الأسطورة بمرور الزمن وتعاقد الأجيال في حكايات خرافية أو ملاحم شعبية أو حوادث؛ ومن فئات هذا التصور القديم تشكل فنون الأدب رؤيتها الخاصة بها، وتستفيد من إيهامات هذه الحكايات والقصص في إثارة المعطيات الأسطورية الحية في أذهاننا.

وهذا هو ما يفعله مجيد طويلا في رواية (دوائر عدم الإمكان)، حيث يمزج بين الميثولوجيا الدينية والخرافة الشعبية في نسج فني فريد، يمكنه من تأصيل أبعاد رؤيته الوجودية وشحنها بالدلالة المطلوبة:

«وعلى الفور هبطت من كل نجم طيور كثيرة، انتفضت فإذا بها نساء كواعب بأجساد مضيئة، وأصابع طويلة عديدة.. طرن جميعاً إلى القرص في سرعة عجيبة، وكان لاهياً مبجلقاً إلى عرى امرأتى. واقتربن منه فدخلته الدهشة وغادرت الضحكة.. حاوطته الأصابع الطويلة تحنقه، وضغطت وضغطت وحوافه تتأكل وتتأكل، مكونة من حوله الحالة الباهتة..»

ثم أعطيتي الحورية صغيرتها، صغيرة لها أول وليس لها آخر، وقالت: أمسك بطرف الصغيرة ولا تتركها! فأمسكت وشعرت بتيار عجيب بلفحني، تحول إلى ربيع ذي صرير، إلى دوامة حملتني وقبلتني ثم عدلتني ودارت بي هابطة..»

ويربط مجيد طويلا بين القوى الاجتماعية المتسلطة (الضابط الصغير - موظف الجمعية الزراعية - الحاج حسين) وبين القوى الميتافيزيقية التي تخرج من دائرة اعتبارها إرادة الإنسان، مؤكداً عجز الإنسان أمام نير هذه القوى جميعاً:

«ارتجت الأرض، وازرقت النار، وسمعت شخيراً عظيماً.. ثم انقشع كل ذلك عن كائن لم أر له مثيلاً، لا في الحياة ولا في الحوادث: طويل كالنخلة، بشعر كأذناب البهائم، ثلثه وحش

أكثر من مستوى واحد، لأننا نشعر بأن لقصته علاقة بحياتنا ظاهراً وضمناً معاً.^(٧)

والعالم الأسطوري عالم مستقل، يحتوي في نفسه على ترحه وتبريره. والقاعدة الوحيدة التي تعتمد عليها بنية هذا العالم هي أن كل شيء ممكن، ولا غلبة في حدوث أي شيء؛ فكما أن السماء تمطر زهوراً صفراء عندما يموت الكولونيل «بوين ديا» في (مالة عام من الوحدة) لجارثيا ماركيز؛ فإن الأشجار والنباتات ترسل دمعاً ناطقاً في (زويل) جمال الغيطاني، ويخرج من الماء الأعظم جند زويل الشجن، منهم يقطر الماء الأعظم، القطرة الواحدة دمة زمنية، تلخص الحقيقة، تحكي ما جرى، تقص الآتي، تبصر بأمل وشيك الوقوع. وبفس المنطق يموت الزويل، لا ليفي إلى الأبد، بل لينتقل من حال إلى حال، فيصبح جندياً زويلياً مباركاً، من الذين سيرجعون مع الإله الكبير عند نزوله المنتظر. ولا يغيب الجند المقدسون عن أنظار أحبابهم، إنما يظهرون في الليل، يرقبون الكون، ويرون على هيئة النجوم. ويتوفر لدى الحرياب الثاني «تراج الساكاناني» علم بمواقع هذه النجوم في السماء فينجيها وتناجيها، بعد إدراكه خفايا رموز مجهولة يخاطبهم بها.

وإذا صح أن نعرف منطق الأسطورة كما عرف «فيكو» منطق الشعر على أنه مجموعة العلاقات المتبادلة التي تحكم المعنى فإن نواة الدلالة تكمن في نقطة التقاء حزمة العلاقات الدالة في مجال التأليف أو السياق

إن الواقع الحقيقي - كما يقول «لبي شتراوس» - ليس هو الواقع الظاهري على الإطلاق؛ فطبيعة الحقيقة تظهر بكل شفافية في صميم الجهد الذي بمقتضاه تهرب الحقيقة منا وتندعنا.^(٨)

إن توازي عالم (الزويل) وعالم (الحضر) في رواية جمال الغيطاني يشير على مستوى «الدلالة» إلى توازٍ من نوع آخر هو التوازي بين عالم (الأسطورة) وعالم (الواقع)، حيث يصبح التعارض المتصور بين هذين العالمين مجرد وهم لا أساس له من الصحة؛ لأننا هنا لسنا بإزاء مرحلتين متعاقبتين من مراحل الإنسان، بل نحن بإزاء نسقين مختلفين من أنساق الإدراك، أو نمطين مختلفين من أنماط المعرفة.

ووفقاً لهذا التصور البنائي القائم على مفهوم النسق أو النظام، لا يصبح من الغريب أن تقبل حدوث أمور بعينها قد لا يتيسر حدوثها في عالم له قوانينه ومعادلاته المختلفة، التي تحكم مسار الأحداث أو سلوك الشخصيات داخله. والمهم هنا هو أن نرصد دلالات الأحداث والوقائع التي نعدها غريبة عن عالمنا، ونربطها بالدلالات الأخرى التي تساعد على فهمها.

إن عالم السحر والأسطورة يتولد في رأي «كاربنتر» نتيجة لاضطراب الواقع المفاجيء على شكل معجزة، أو عقب الكشف المتميز عن هذا الواقع من خلال عملية استبصار غير عادية تنفذ بطريقة فذة إلى ما وراء الواقع من ثروات غير منظورة.^(٩)

وهذا هو ما نراه مثلاً عندما يتصلب جسد الشاب الزويلي في الهواء فور إزاحة الشيخ صهيح طرف لثامه بناء على رغبة الشاب الملحة في رؤية وجه الشيخ بلا لثام. وما يقال من ثم عن الشيخ المثلث نفسه من أنه

بعبون تطل في كل مكان ، وثله نار إلى الخارج وإلى الداخل ،
وثله إنسان ردىء ! .. غول جمحت جميع عيونه فأتقت
جميع الأركان وفرقت ..

... ..

ولم تكن النيران بقادرة على حرقه .
رغم فرعى وهلمى اندفعت نحوه صارخاً :
يا حقير يا لعين ، سوف ترى ما أنا فاعل ، سأحطك في ققم من
نحاس ، وأسبك عليك بماء النار والرصاص ، أرميك في بحر
غويط تنوه فيه أعنى الأفراس ، ويغرق فيه أشهر الغطاس .

... ..

إن العالم الأسطوري السحري الحقيقي هو العالم الذى تختلط فيه
حدود الممكن والمستحيل ، وتمتج فيه مستويات الخيال بالواقع ،
ويصبح العمل بأكمله استعارة كبرى تكشف عن دلالة أساسية .^(١١)

ومحمد البساطى في رواية (التاجر والنقاش) لا يحاول أن يستثير في
أعماقنا حساً أسطورياً كامناً بقدر ما يحاول أن يخلق فينا هذا الحس
المتفرد . فكثير من الأحداث والمواقف التى ينسج الكاتب خيوطها بجرأة
وإسهاب لا يمكن أن نكتشف للوهلة الأولى أنها تعود بدورها إلى أصول
نجدتها في بعض الأساطير القديمة التى ابتدعها الإنسان في طور بقلته
الفكرية الأولى ، ولكننا من السهل أن ندرك أن الكاتب يعتمد إلى
إدماجنا في عالم أسطوري خاص يختلط فيه الواقع بما وراء الواقع ،
وتفاعل فيه عناصر الخيال الشعبي مع عناصر مادية وحسية أخرى ليست
أقل توهجاً ونفاذاً .

يكتب البساطى في القسم الثانى من الرواية تحت عنوان
(الجبل) :

« وكان يرتفع بينهما بروزان مقوسان لصخرتين متعاقبتين تملان في
اتجاه البلدة .
كانتا ملساوين ولونهما أسود .

... ..

وما من أحد يستطيع أن يضع أذنيه بينهما وينصت طويلاً ؛ كان
الصوت يتصاعد أشبه بالعويل . ويقولون إنها كانت يوماً صخرة
واحدة وقد اختبأ خلفها في ليلة أحد قطاع الطرق . (إنه دائماً
أحذب .. وأحياناً يكون أعور . بخيل . قبيح لا صوت له .
ونسيل ريائه على صدره . ويغتصب الفتيات الصغيرات ،
ويقتل الأطفال) .

وكان الفارس الذى يطارده بدور حول الصخرة ليناله . غير أن
اللس كان هو الآخر يدور حولها . وعندما يتعبان .. كانا يستريحان
كل في جهة ، ثم يدوران من جديد . وعند الفجر .. كان
الفارس قد ستم الأمر فاستل سيفه وهوى به على الصخرة فشققها
نصفين ، تسلل بينهما وقتل اللص ، وارتجفت نصف الصخرة ، ثم
مالا وكأنها يريدان أن يلتئما . وعندما تختفى الشمس .. ويعتم
زجاج النوافذ .. وأطراف الأشجار العالية .. تظل الصخرتان
تسطعان بانعكاس أخير مرتعش .

وفي الأسطورة - كما يؤكد علماء الأنثروبولوجيا - يستوى الشبح
والحقيقة ، ولا يوجد بداخلها شيء غريب . وهذا ما نشهده مثلاً في
تعايش أشباح الأموات مع الأحياء في انسجام تام .^(١٢)

وتحت عنوان «لقاء النقاش مع الشبح» يصف البساطى صعود
النقاش إلى الجبل ولقائه مع شبح التاجر والأحداث المتبادلة بينها :
« وكانوا يتحدثون عن شبح التاجر . ما من واحد هنا إلا ورآه أو
سمع وقع حوافر البغلة في إيقاعها المنتظم الصارم » .

ولأن عالم الأسطورة يستعاض عن مبدأ «السببية» بمبدأ «النظام
الداخلي الخاص» فإن كثيراً من الأحداث والمواقف تفقد عليها المنطقية
في سياق القصص الأسطوري ، ويعول اكتشاف الدلالة على الربط بين
عناصر السياق المختلفة والمقابلة بينها . وهذا ما نلاحظه على سبيل المثال في
الاختفاء المفاجئ «الفتحي» في رواية (الزويل) لجمال الغيطاني ، أو في
اختفاء «الزناني» بعد وصوله إلى قمة الجبل في رواية (التاجر والنقاش)
لمحمد البساطى .

... ..

ويبقى سؤال أخير وهو :

هل يحكم التطور العقلي للإنسان بالقضاء على جميع الأشكال
والمفاهيم الأسطورية والرمزية في الفن بصفها مرحلة طارئة في تاريخ
الفكر الإنسانى ؟

وعن هذا السؤال تجيب الأستاذة سوزان لانجر فتقول : إن الفن
والأسطورة قادران على الاستمرار جنباً إلى جنب مع الفلسفة والعلم
بوصفها يمثلان لبنة أساسية من لبنات الفكر الإنسانى على مر العصور ؛
وقد باتى اليوم الذى تتخلق فيه رؤيا ميثولوجية جديدة ، حين يتاح
للرؤى والأفكار القديمة أن تستنفذ أو تسنهلك .

• هوامش

- (١) د. صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي . الفصل الأخير عن الواقعية
السحرية . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨ ص ٣١١ .
- (٢) انظر بحث د. سمير سرحان عن التفسير الأسطوري في النقد الأدبي . مجلة فصول . أبريل
١٩٨١ . ص ١٠٣ .
- (٣) انظر فريال جيورى غزول : المنهج الأسطوري مقارناً . مجلة فصول . أبريل ١٩٨١ ص
١٠٩ .
- (٤) د. صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي . ص ٣٢٣ .
- (٥) انظر مقال د. أحمد يونس تحت عنوان «تقاسيم على القمر من مقام اليانى» (١) بجريدة
الأهرام (لا أذكر تاريخ العدد) .
- (٦) فريال جيورى غزول : المنهج الأسطوري مقارناً ص ١٠٨ .
- (٧) انظر جيرا إبراهيم جيرا في حديثه عن الدور الذى تلعبه الأسطورة في بنية الرواية . الرحلة
الثامنة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . ١٩٧٩ ص ٧٦ .
- (٨) د. زكريا إبراهيم : مشكلة البنية . مكتبة مصر . الفصل الخاص بالبنية
الأنثروبولوجية ص ٨٢ .
- (٩) د. صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي . ص ٣١٨ .
- (١٠) المصدر السابق . ص ٣٣٠ .
- (١١) نفسه .



الرأى السائد في أوساط النقد الأدبي أن الرواية البوليسية مستبعدة تماما من مجال الأدب ، فلا يوليها النقاد أى اهتمام ، ولا يذكرونها - إذا اضطرتهم الدراسة أو المقارنة إلى الإشارة إليها - إلا بوصفها بالرخيص والابتذال^(١) ، حتى أصبح هذا الوصف ممة لها كلون روائى ، لا نقداً لأعمال معينة دون أعمال ، في حين نجد الرواية البوليسية ، من جهة أخرى ، أكثر الكتب رواجاً بين القراء ، حتى ليصح أن توصف بأنها « المقروء الشعبي » - إن جاز التعبير - وأيسر مراجعة لقوائم الناشرين في العالم كله - وبخاصة عواصم الحضارة - تقدم البرهان على ما نقول .

معنى هذا أننا أمام دائرتين منفصلتين ، هما دائرة النقد ودائرة القراءة ، في حين أن الواجب والمنطق يقضيان بأن تتطابقا ؛ لما دامت مهمة النقد هي تبصير القارئ والأخذ بيده بين الكتب ، تفسيراً وتحليلاً وتقييماً ، ومادام القارئ يتق في نقاده ، ويطمئن إلى أحكامهم ؛ فلا ينبغي أن يقبل القارئ على ما يزدريه النقاد ، ولا ينبغي أن يزدري الناقد ما يقبل عليه القراء . وإذا حدث هذا - كما هو الشأن فيما يتصل بالرواية البوليسية - كان معناه أن هناك خللاً في إحدى المقدمتين ؛ فإما أن النقد قد عزل نفسه عما يشغل اهتمام القراء ؛ وإما أن القراء هم الذين أصبحوا لا يكثرثون بموقف النقد من الكتب التي يحبون قراءتها . وكلا الاحتمالين خلل في الحياة الأدبية ينبغي أن يقوم ، وتقويمه لا يكون إلا بأن يسعى أحد الطرفين إلى فهم الآخر ، ولا سبيل - غير هذا السعى - إلى أن تعود الدائرتان إلى التطابق بعد الانفصال .

عبدالرحمن فهمي

الأولين من شعر المولدين ، حين شغف العامة به على الرغم من رفض العلماء - نقاد العصر - إياه رفضاً يذكروننا برفض الرواية البوليسية اليوم ؛ فلا فرق في الكيف بين قصة « خرق خرق .. ! » المشهورة في كتب الأدب القديم وبين وصف المحدثين الرواية البوليسية بالرخيص والابتذال . ومع هذا ، لم يكد القرن الثالث يظل الحياة الأدبية حتى كان شعر بشار وإلى نواس وأضرابها من المولدين يشغل العلماء والنقاد كما يشغلهم شعر امرئ القيس والناطقة إن لم يكن أكثر . فهذه سابقة انفصلت فيها دائرة النقد عن دائرة القراءة العامة قرناً أو قرنين ، ثم عادتا إلى التطابق ، وكانت دائرة النقد هي الساعية إلى دائرة القراءة لا العكس .

وسابقة أخرى يذكر المخضرمون منا فصلها الأخير ؛ فهذا الأدب الشعبي الذي أنشئت له اليوم الكراسي في كليات الآداب ، وقدمت فيه رسائل الماجستير والدكتوراه ، وأصدرت فيه عشرات الكتب ، وأفردت

فأى الدائرتين هي المطالبة بأن تسعى نحو فهم الأخرى والاقتراب منها ؟

أبسر إجابة وأسرعها إلى الذهن هي أن القارئ هو المطالب بالسعى إلى الاقتراب من دائرة النقد . هذا ما تفرضه طبيعة النقد من حيث هو تحليل وتقويم ، ومن حيث ملكات النقاد وتخصصهم ، مما لا يتوافر للقارئ العادي .

ولكن ، ما كل يسير سريع إلى الذهن يكون صحيحاً دائماً . وكثير مما يبدو مسلمات بديهية - وبخاصة في مجال الفن - يتكشف عند الفحص أو الممارسة العملية عن خطأ كامل ، أو عن أنه ليس وحده الصواب على أقل تقدير . وفي تاريخ الأدب سوابق متعددة لأنواع من الخلل في الحياة الأدبية لم يقومها إلا سعى دائرة النقد إلى دائرة القراءة العامة لا العكس . هناك - مثلاً - موقف النقد في القرنين الهجريين

- ١ -

الرواية البوليسية اصطلاح في لغتنا الدارجة يقابل في غير دقة ما يطلق عليه في الإنجليزية The Crime Story (رواية الجريمة) و The Adventure Story (رواية المخاطرة أو المغامرة) وهذان اللونان من الرواية مختلفان في بعض السمات ومتفقان في بعضها الآخر، فرواية الجريمة يدور الصراع الأساسي فيها حول الجريمة تخطيطاً وتنفيذاً وجزاء. وهي أنواع، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

(أ) Detection ؛ ولترجمتها برواية التحقيق أو البحث الجنائي. وبنائها القصصى يقوم غالباً على صراع بين مجرم ورجل شرطة سري أو رسمى؛ فيرتكب الأول جريمة ويهرب معتقداً - والقارئ يشاركه اعتقاده - أنه أتقن تخطيط جريمته ولم يترك وراءه أثراً يدل عليه. ولكن رجل الشرطة يجد هذا الأثر الذى غفل عنه المجرم، ولم يلفت نظر القارئ في أثناء القراءة، ويتم في ضوءه الاهتمام إلى شخصية المجرم والقبض عليه.

(ب) Mystery ؛ ولنصطلح على ترجمتها برواية اللغز، على الرغم من أن ترجمتها بالخفاء أو الإبهام أو الغموض أدق، ولكن بناء الرواية يقوم على كشف هذا الغموض والخفاء، لاعلى خلقه وبثه بين قصصها؛ ولهذا تكون - بالنسبة للقارئ - أشبه باللغز الذى يحاول حله مع المحقق خطوة خطوة، ولكن المحقق يسبقه دائماً بخطوة، هي التي يكون في كشفها خاتمة الرواية. وهي بهذا تختلف عن رواية التحقيق في أن الصراع فيها لا يدور بين المحقق والمجرم، بل بين المحقق والغموض الذى يواجهه. وغالباً ما يكون المجرم بعيداً عن بؤرة الصراع حتى يفاجأ بوصول المحقق إليه.

(ج) Thriller ؛ ولترجمتها بالرعب، وهي ترجمة أليق ببنائها القصصى، حيث يقوم على إشاعة جو من إثارة الأعصاب والفرع. والجريمة فيها لا تعتمد على الذكاء بقدر ما تعتمد على القوة. والصراع فيها ليس صراعاً عقلياً بقدر ما هو صراع قوى طاغية؛ قد تكون مادية بالسلاح والقوة الجسدية، ولكنها غالباً ما تكون قوى خفية، كالأشباح والشخصيات الخرافية. ولعل أوضح مثل لهذا اللون روايات فرانكنشتاين ودراكولا مصاص الدماء.

(د) Startler ؛ ولترجمتها برواية المفاجأة؛ لأن بناءها يعتمد على مفاجأة القارئ، لا البطل، بما لم يكن يتوقع. وهذا يجعل الصراع هادئاً، والعقدة خفية إلى حد كبير، بحيث تجري الأحداث أمام القارئ كأنها لا تتطور نحو ذروة معينة، وربما اتبع الكاتب أسلوب الحكاية (دخل وجلس وأكل ونام واستيقظ...) إلخ) دون ترابط على، ثم نجى النهاية المفاجئة فترتبط بين ما كان مفككا، وتحل ما كان حله يبدو مستحيلاً في أول الأمر.

ولنكتف بهذا القدر من الحديث عن أنواع رواية الجريمة لننظر في رواية المغامرة؛ وهي اللون الثانى الذى نطلق عليه في استعمالنا الدارج اسم الرواية البوليسية.

له حيناً مجلة متخصصة، ورصدت له الجوائز، هذا الأدب عاش قروناً طويلة مزدهرة من النقد، لا يعترفون به، ولا يصفونه إلا بكلام العامة وفي ثلاثينيات هذا القرن - أخيراً - بدأوا يتنبهون إليه، أولاً على أنه مصدر استيحاء للأدب الفصيح، ثم على أنه مجرد مفسر لبعض ظواهر الأدب الفصيح، ولم يعترفوا به هذا الاعتراف الذى نشهد آثاره اليوم إلا في أواخر الأربعينيات، وبعد كفاح رواد جسورين.

وسابقة ثلاثة معاصرة عشناها جميعاً، هي موقف النقد من الشعر الحديث. ولست في حاجة إلى عرضها بالتفصيل، وإنما سأكتفى بالإشارة إلى ما وقع به العقاد على ديوان من هذا الشعر قدم إليه بصفته مقررًا للجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب؛ فقد كتب رحمه الله ويحال إلى لجنة النشر للاختصاص... حدث هذا في خمسينيات هذا القرن وستينياته، وها نحن أولاء نعيش اليوم قضايا هذا الشعر نقاداً ودارسين، حتى إنه ليشغل من حقل الدراسات الأدبية والنقدية الجادة حيزاً أكبر بكثير من الحيز الذى يشغله الشعر التقليدى.

ألا تدعونا هذه السوابق - وغيرها - إلى إعادة النظر في موقف النقد من الرواية البوليسية؟

قد يعترض على هذه الدعوة بأن الرواج بين القراء لا يعنى وحده أن المقروء أدب؛ فها هي ذى الصحافة، وهي أكثر المطبوعات رواجا بين القراء، لا يدعى أحد أنها أدب، وإنما تندرج تحت صنف آخر لا شأن للأدب به هو الإعلام. فلماذا يراد للرواية البوليسية أن تقتحم الهيكل المقدس للأدب بحجة الرواج؟ ولماذا لا تترك قابضة في ركنها المتواضع بين المطبوعات، حيث تحتل أعلى مكانة بين وسائل التسلية وترتجة الفراغ، ولا تشغل اهتمام النقد بكتاباتها المسطحة السريعة، وموضوعاتها المفرقة في الإثارة المفتعلة والتشويق الرخيص؟

وهذا الاعتراض يغفل فرقا أساسيا بين الصحافة كمطبوعات وبين الرواية البوليسية، وهو أن أكثر أبواب الصحافة، كالخبر والريورتاج، لا يدعى أحد أنها أدب. ومع أن الصحافة قد نشأت في حمى الأدب، ومع أنها لا تزال إلى اليوم تفرد صفحات أو أجزاء من الصفحات للأدب، فإن هذا كله لا ينسبها إلى الأدب؛ لأنه ليس من سماتها الجوهرية؛ فاستبعادها من ميدان الأدب أمر مقبول ومقنع. ولكن الأمر في الرواية البوليسية مختلف؛ فهي أولا رواية، ولا يمكن أن تسمى اسماً آخر غير الرواية؛ والرواية - شئت أم لم نشأ - لون من الكتابة لا يمارى أحد في شرعية انتسابه للأدب. وقد عاشت طويلاً صنواً للشعر، وهي اليوم أغزر فنون الأدب إنتاجاً على مستوى العالم كله. فإذا شئت أن نستبعداها من دائرة الأدب كما استبعدنا الصحافة، وجب علينا أولاً أن تثبت أنها ليست رواية، أو أن الفرق بينها وبين أنواع الرواية التي يعترف بها النقد فرق جوهري لا شكلي. ونحن في دعوتنا لدراسة الرواية البوليسية لا نقول بغير هذا؛ ومقالنا اليوم ليس سوى محاولة أولية لفحص الرواية البوليسية، والبحث فيما هو خلف مظهرها اللغوى، لنرى إن كانت رواية أم لا، وإن كان الفرق بينها وبين الرواية الرفيعة فرقا جوهرياً أم فرق مستوى وجهه فردى فحسب؛ يختلف من كاتب لآخر.

وروايات القراصنة أيضا مثال واضح لاستعانة الكاتب بأكثر من نوع من أنواع البناء القصصى ، فهي أصلا رواية بحر ، بكل ما فيه من مخاطر حياة البحار ، ولكن نسيجها مكون من خيوط متعددة ، فهناك دائما قرصان له أخلاق الفرسان وشهامتهم ، في مقابل قرصان نذل لا ضمير له ، ومن ثم يدور صراع أشبه في بنائه بالصراع في رواية الفروسية ، ثم هناك معارك بالمدفعية والسلاح الأبيض تنثر خلال الرواية شعورا بالخوف أو التوتر الذى يضيق عليها طابع رواية الرعب . وكثيرا ما يكون هناك كثر مجبا يسعى البطل للعثور عليه عن طريق خريطة مبهمة وبعض الرموز الغامضة ، فتكتسب الرواية طابع رواية اللغز ، وهكذا .

ولعل هذا التداخل بين أنواع البناء المختلفة هو الذى يبرر إطلاق اسم الرواية البوليسية في استعمالنا الدارج على كل هذه الأنواع ، وهو اصطلاح ذكى ، تخلص في بساطة من تعدد الأسماء في اللغة الإنجليزية تعددا فوق الحصر . وتخلص أيضا من الحيرة التى يقع فيها الأوربيون أنفسهم أمام تصنيف كثير من الروايات . بحيث نجد رواية يصنفها معلق تحت اسم Thriller ، في حين يصنفها معلق آخر على أنها Mystery أو يصنفها كاتبها أو ناشرها بأنها Detection .

على أن هناك سمة مشتركة بين كل أنواع الرواية البوليسية وهى الإثارة . وبالرغم من أن الروايات غير البوليسية ، أو ذات المستوى الرفيع في عرف النقاد ، لا تخلو أيضا من الإثارة . فإن حجم الإثارة في الرواية البوليسية ينبغي أن يكون كبيرا جدا وواضحا . حتى ليصح أن يقال إن الكاتب يسعى إليه قاصدا .

والإثارة هى تحريك الشيء بعد سكون ، أو بعد حركة عجلتها منتظمة . والشيء الذى تستهدف الرواية البوليسية إثارة هو عقل القارئ أو عواطفه أو خياله ، ولهذا تختلف أساليبها باختلاف ألوان الرواية ، فرواية التحقيق (Detection) ورواية اللغز (Mystery) ورواية المفاجأة (Startler) تعتمد على إثارة عقل القارئ بإحكام التخطيط أو خفاء اللغز ، في حين تعتمد رواية الرعب (Thriller) . وكل ألوان رواية المغامرات ، على إثارة عواطفه وغرائزه . فيما عدا رواية الخيال العلمى (Science Fiction) التى تعتمد على إثارة خياله . ولا يعنى هذا تقسيما جامعا مانعا لأنواع الإثارة في أنواع الرواية ، فالفكر والعاطفة والخيال تعمل عملا جاعيا متعاونًا في أثناء القراءة . ولكن واحدا منها يكون له المقام الأول دائما . وكثيرا ما يؤدي سوء اختيار عنصر الإثارة المقدم على غيره إلى فشل الرواية أو غموضها . وأذكر في هذا المقام رواية من روايات الخيال العلمى ، عرضت منذ سنوات في إحدى دور السينما بالقاهرة ، وكنت قد قرأت في الصحف الأمريكية أنها أجمل ما أنتجه العصر من روايات الخيال العلمى ، ولكننى - عندما شاهدتها معروضة - وجدتتها مملة ، والملل يعنى ضعف عنصر الإثارة . وقد أكد صفيح المتفرجين رأى . ثم أتيت لي بعد ذلك أن أقرأ كتابا عن نظرية علمية حديثة جدا في تكوين الكون ، فإذا بالرواية مبنية على هذه النظرية ، وإذا بها تفسر فلسفي ناضج لهذه النظرية . وإذا بمشاهد الرواية التى كانت مملة وغامضة قد أصبحت شيقة ومثيرة . حتى تمنيت أن أحصل على نسخة من الرواية المطبوعة لأقرأها في اهتمام . وكان هذا يعنى أن

ويقصد برواية المغامرات كل الروايات التى تدور حول اقتحام المخاطر ، وهى بهذا تنقسم إلى عدد لا حصر له من الأنواع نذكر منها :

(أ) رواية الرحلة ، سواء أكانت إلى مجاهل الصين والهند أم إلى الغرب الأمريكى ، أم إلى بلد مجاور لا تفصله عن مكان البدء غير أميال قليلة . وبناء هذا اللون يقوم دائما على أن (أ) ذاهب إلى مكان ما ، وأن (ب) يحاول عرقلة . وقد يكون (أ) هذا راعى بقر أمريكى يريد أن ينقل قطيعه إلى السوق ، أو فارسا من بلاط ملك فرنسا يحمل رسالة إلى ملك إنجلترا ، أو عالم أنثروبولوجى يسعى إلى كشف جمجمة الإنسان الأول في مجاهل أفريقيا ، وقد يكون (ب) الذى يحاول عرقلة الرحلة قبيلة من الهنود الحمر ، أو فرسان الوزير ريشيليو ، أو وباء طاعون أو رياحا عاصفة هوجاء ينشرهما ساحر القبيلة الأفريقية .

(ب) رواية البحر ، وهى لون من رواية الرحلة ، ولكن الصراع فيها لا يدور لعرقلة وصول (أ) إلى هدفه بقدر ما هو صراع بين (أ) والمخطر مجرد أنه خطر ، أو أن (أ) هو الذى يسعى إلى مواجهة (ب) بإرادته طلبا للمغامرة ، كما هو الشأن في روايات القراصنة .

(ج) روايات الخيال العلمى وغزو الفضاء ، ولا أحسبنا نحتاج إلى الحديث عن بنائها .

(ح) روايات الفروسية ، حيث تكون الشجاعة والشهامة هما الدافع الذى يدفع البطل إلى العمل . والصراع في مثل هذا اللون يكون بين هذه الفضائل وبين نقائصها فيما عدا الشجاعة ، فالطرف المقابل للبطل في الصراع ينبغي ألا يقل عنه شجاعة رغم ما يتصف به من خسة ونذالة وأنانية .

على أن هذا التقسيم لا يعنى عدم التداخل ، فكثيرا ما تجمع الرواية الواحدة بين أكثر من نوع ، بل إن أفضل الروايات هو ما لا يقتصر على حدود النوع الذى تعلن انتماءها إليه . ففي روايات التجسس مثلا ، تجمع الرواية بين خصائص رواية التحقيق ورواية الرحلة ، فتبدأ بعرض وقائع الجريمة باختصار ، وغالبا ما يقوم رئيس البطل بهذا العرض ، ثم يكلفه بالسفر إلى مكان الجريمة لبحث أمرها واسترداد ما في يد جواسيس الخصوم . وعندما يشرع في الرحيل يواجه حلقات متتالية من الأخطار التى تعرقل رحلته ، ويكون الخصم هو المدير لهذه المراقيل . وفي هذا الجزء من الرواية يستعين الكاتب بعناصر جانبية من أنواع أخرى من الرواية ، فقد تمثل المراقيل في امرأة فاتنة ، تضيق على الرواية نكهة الجنس ، وقد تمثل في قاتل يترصد البطل في الظلام ، فيضيق على الرواية جو الرعب ، أو يطارده من بلد لبلد ، فتصطبغ الرواية بصبغة المغامرة . ولكن كل هذه السمات تعد جانبية كما قلنا ، وتختلف من فصل إلى آخر من فصول الرواية ولكن السمة الأساسية تبقى كما هى ، فتظل الرواية تحقيقا وبحثا جنائيا من خلال بناء رواية الرحلة .

مخرج الفيلم أو كاتب السيناريو قد أخطأ في تقديمه الإثارة العقلية على إثارة الخيال ، في عمل ينبغي أن يكون للخيال فيه المحل الأول .

- ٢ -

من التقسيم السابق لألوان الرواية البوليسية نلاحظ أن عناصرها الأساسية موجودة في أعمال فنية موهلة في القدم . والحق أننا يمكننا أن نقول - بالنسبة إلى البناء - إن الرواية البوليسية كانت موجودة منذ عرفت البشرية فن القصة . ولو رجعنا إلى أقدم ما وصل إلينا من الأساطير لوجدنا في أسطورة إيزيس وأوزيريس كثيرا من العناصر البوليسية بالمفهوم الحديث . والأسطورة - كما نعرف - تنقسم إلى ثلاثة أجزاء ، أولها الجزء الخاص بتخلص سيت من أوزيريس بوضعه في الصندوق وإلقائه في النيل ؛ وثانيها خاص بجهود إيزيس لاستعادة جثة أوزيريس وبعثها ؛ وثالثها خاص بالصراع بين سيت وأوزيريس وحورس بعد صعود أوزيريس إلى السماء . ومن الواضح أن الأسطورة في جزئها الأول ، رواية جريئة ، وفي جزئها الثاني رواية رحلة ، وفي جزئها الثالث رواية فروسية . غير أن الأمر لا يقف عند حد البناء العام ، بل يتجاوز إلى كثير من التفاصيل الجزئية . ولتقرأ مثلا هذه الفقرات من قصة فرعونية قديمة عثر عليها « جاردنر » ونشرها سنة ١٩٣١ باسم هوروس وسيت ، ويرجع مخطوطها إلى عهد رمسيس الخامس ، أي حوالي سنة ١١٦٠ قبل الميلاد :

« أقسم سيت بسيد الكون قائلا : لن أناقش أمام هذه المحكمة مدامت فيها إيزيس . فقال لهم برع هاراختي : اذهبوا في قارب إلى جزيرة الوسط واحكموا بينها ، وقولوا : لا تني المعدادى لا تسمح لأية امرأة تشبه إيزيس أن تعبر . »

« وهكذا ذهبت آلهة الآباد في قارب إلى جزيرة الوسط ، وجلسوا يأكلون خبزا . ولكن ها هي إيزيس تأتي وتقترب من المعدادى آتية ، وكانت قد اتخذت صورة امرأة عجوز ، تسير وقد انحني ظهرها ، وفي يدها خاتم من ذهب ، وقالت له : لقد جئتك لتنتقلني إلى جزيرة الوسط لأعطى وعاء الدقيق هذا إلى الولد الصغير ، فهو يرعى الماشية منذ خمسة أيام في الجزيرة ، وقد جاع . فأجابها : لقد أمرت بألا أسمع لأية امرأة أن تعبر . فاعتزضت قائلة : أليس ما تقول هذا وما قيل لك كان يتعلق بموضوع إيزيس ؟ فقال لها : ماذا تعطيني أجرا لعبورك إلى جزيرة الوسط ؟ فقالت : أعطيك هذا الرغيف . فأجاب : وماذا ينبغي رغيف العيش هذا ؟ فهل أعديك إلى جزيرة الوسط وقد أمرت بألا أسمع لأية امرأة بالعبور ، وكل هذا من أجل رغيف ؟ فقالت له : سأعطيكم هذا الخاتم الذهبي الذي تراه في يدي . فقال لها : هات ، أعطيني إياه . فأعطته إياه ، وعبر بها إلى جزيرة الوسط . »^(٢)

وإذا جردنا هذه الفقرة من جوها الأسطوري ، وتغاضينا عما فيها من سذاجة وبساطة في التحايل والتخطيط ، وجدنا أمامنا نموذجا - وإن كان مبسطا - لرواية الرحلة ؛ فيزيس (أ) تريد أن تعبر إلى جزيرة الوسط ، وست وبرع هاراختي (ب) يضعان العراقيل أمامها حتى لا

تصل إلى هدفها .. وإيزيس (أ) تلجأ إلى الخداع ، فتتكر في صورة امرأة عجوز ، وإلى التحايل فتلق قصة عن ولدها الجائع في الجزيرة منذ خمسة أيام ، وإلى الرشوة ، فتقدم خاتمها الذهبي إلى الحارس الموكل بمنعها من السفر ، فيقوم بنقلها في قاربه . والفرق بين هذا الجزء من الأسطورة وبين أي رواية من روايات الرحلة الحديثة فرق كم لا كيف ؛ فقد زادت كمية الشر في النفس البشرية ، وزادت كمية الدهاء وكمية القسوة والغدر زيادة كبيرة ، ولكن الأساس واحد لم يتغير في أيامنا عما كان عليه أيام رمسيس الخامس ، حين كتبت المخطوطة ، أو قبله بآلاف السنين حين وضعت الأسطورة .

وإذا تركنا مرحلة الأسطورة ومضينا مع فن الرواية وهو يتطور مستقلا عنها في الشعر الملحمي ، فإننا نجد عناصر الرواية البوليسية تزداد بروزا وسيطرة على العمل الروائي . والإلياذة - على أساس البناء الروائي - رواية فروسية بالمفهوم الحديث ؛ فالصراع فيها يدور أساسا بين (فارس) نذل هو باريس ، خان (فارسا) نبلا أكرم وفادته هو أجاممنون ، فاخطف زوجته هيلين ، وفر بها إلى مدينته المحصنة طروادة . وتدور وقائع الملحمة خلال الحرب بينهما ، وتنتهي بانتصار الفارس النبيل وأعوانه ومقتل الفارس النذل وأعوانه .

وكما رأينا في أسطورة إيزيس وأوزيريس لا يتوقف الأمر عند البناء العام بل يتجاوز إلى الجزئيات . والإلياذة حافلة بالقصص الجزئية والمواقف المثيرة ، ولكننا سنكتفي باختيار قصة أخيل وصراعه مع هكتور انتقاما لمقتل صديقه بتركليس . وقد لخص توماس بلفينش هذه القصة تلخيصا جمع فيه كل الخيوط اللازمة لتوضيح ما نقول .

« .. فاشتد الحزن بأخيلس عند سماعه نبأ وفاة صديقه ، حتى خشي انتيلوخوس - إلى حين - أنه قد يقضى على نفسه . فوصل نواحه إلى أذني أمه ، ثيتس ، في أعماق المحيط حيث تقيم ، فخفت إليه مستفسرة عن السبب ، فوجدته محسورا مقهورا ، ينحني على نفسه بأشد اللوم لتأديبه في التبرم والتباعد ، ودفعه بصديقه إلى التهلكة كتييجة لهذا ، ولكن عزاءه الوحيد كان في أمه في الانتقام ؛ فهو سيخف عاجلا باحثا عن هكتور .. وتوجه إلى المعسكر ، حيث عقد مجلسا من جميع القادة . وحينما تكامل عددهم خاطبهم مصرحا بتنازله عن خصومته لأجاممنون ، ومنتحبا في مرارة لما أسفر عنها من تعاسة وشقاء .. فأحسن أجاممنون الرد ؛ إذ عاد باللائمة كلها إلى أنا (Atre) إلهة الفتنة ، ومن ثم تم الصلح بين البطلين ، وعادت المياه إلى مجاريها . »

« ثم توجه أخيلس إلى الحرب وهو متحرق حنقا وعطشا للانتقام ؛ الأمر الذي جعله صلدا لا يقهر ، ففر من أمامه أشجع الشجعان ، أو سقطوا صرعى رجمه . أما هكتور .. فقد ظل بمعزل . ولكن الإله ، متخذًا هيئة أحد أبناء بريام .. حرض إينياس على ملاقاته المحارب الخفيف . فألقى حربته بكل قوته نحو (أخيل) .. وألقى أخيل برجمه .. فاخترق ترسي إينياس .. »

« ولكن عندما فر الباقون إلى المدينة وقف هكتور خارجها ، ... قائلا لنفسه : كيف أستطيع أن ألتص الأمن لنفسى بالقرار من عدو

السابع عشر، حتى تنتهي إلى أن تستقل بروايات خاصة بها في أواخر القرن التاسع عشر.

على أن استقلال كتاب الرواية البوليسية خلال هذا التطور الطويل لم يقابله استقلال محائل من كتاب الرواية ذات المستوى الرفيع؛ فالملاحظ أن كثيرا من الأعمال الأدبية المجمع على رفعتها قد ظلت لصيقة بالبناء البوليسي، بل إن بعض الأدباء الكبار يبحث عن موضوعاته في أخبار الجرائم والقضايا الجنائية التي يسمع بها أو يقرأ عنها. وأقرب مثل على هذا رواية «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ؛ فقد استقى موضوعها مما كانت تنشره الصحف عن أخبار سفاح الإسكندرية. ونجيب محفوظ لا ينفرد بهذا؛ فقد سبقه إليه كثيرون، من أشهرهم ديستوفسكي في رائعته الكبرى «الإخوة كارامازوف». وقد نبه مترجم الرواية للإنجليزية إلى هذه الحقيقة في مقدمته للترجمة حين قال: «تتصل الجذور الأولى للإخوة كارامازوف بماضي ديستوفسكي؛ فقد قابل، عندما كان سجيناً في سيبيريا، رجلاً يقضى عشرين سنة من الأشغال الشاقة لقتله أباه، فأمدّه هذا بالفكرة الرئيسية لروايته. وقد روى لنا قصة اللقاء بينهما في «متزل الموقى»، وهو أول عمل كبير كتبه بعد عودته من سيبيريا. والمتهم بقتل أبيه، مثل ديمتري كارامازوف، كان ضابطاً على الاستبداد في أحد الأقاليم على الحدود، كان اسمه لينسكي. ويظهر هذا الاسم في المخطوطة الأولى للرواية بجوار اسم كارامازوف»^(٤).

وبالرجوع إلى كتاب ديستوفسكي (ذكريات في منزل الأموات) لا نجد مجرد جذور أولى للإخوة كارامازوف، بل نجد الهيكل الأساسي لبناء الرواية كاملاً: «لن أنسى مدى الحياة قصة ابن قتل أباه، وكان قبل ذلك ضابطاً، وكان من النبلاء. لقد كان هذا الابن مصدر شقاء أبيه. كان ابناً شاذاً ما في ذلك شك؛ وكان الأب يحاول جاهداً أن يصده عن سلوكه السيئ بإسداء النصيح إليه عسى أن يوقيه (كذا) من الانزلاق إلى الهاوية التي كان ينحدر إليها، فلم يجده ذلك شيئاً. وإذا كان الابن مثقلاً بالدبون، وكان يتصور أن أباه يملك، عدا المزرعة، مالاً يجنيه، فقد قتل أباه بغية أن يثول إليه الميراث بمزيد من السرعة. ولم تكتشف الجريمة إلا بعد انقضاء شهر على ارتكابها. وفي أثناء ذلك الشهر استمر القاتل على فجوره واستهتاره، بعد أن أبلغ القضاء اختفاء أبيه. وأخيراً استطاعت الشرطة، أثناء غياب الابن، أن تكتشف جثة القاتل الشيخ في قناة تغطيها الأشجار. وكان الرأس الأشيب مفصولاً عن الجذع، مسنداً إلى الجسم العاري كل العري، وقد وضع القاتل تحت الرأس وسادة من قبيل السخريّة والهزء. لم يعترف الشاب بشيء، ولكنه جرد من رتبته العسكرية، وانتزعت منه امتيازات النبالة، وأرسل إلى سجن الأشغال الشاقة، يقضى فيه عشرين عاماً»^(٥).

في هذه الفكرة نجد الهيكل الأساسي للإخوة كارامازوف: الدافع للجريمة؛ القبض على القاتل وهو يلهو ويعريد؛ إنكاره الجريمة في التحقيق؛ ثم الحكم عليه. والتغيير الذي أدخله ديستوفسكي لم يتجاوز نقطتين؛ أولاً أن الكشف عن الجريمة في الرواية تم في نفس الليلة لا بعد شهر كما حدث في الواقع. وتقصير المدة من شهر إلى بضعة

واحد، وأنا الذي ذهب القوم بأمره للترال اليوم، حيث خرب الكثيرون صرعى؟... وإذا هو يجترأ أفكاره على هذه الصورة، أقبل أخيلس، مرعباً مثل مارس، ودرعه يسطع كلما تحرك كأنه وميض البرق؛ فبعث هذا المنظر الفزع في قلب هيكتور، وأعطى ساقيه للريح، فتنبعه أخيلس مسرعاً، وراحا يعدوان... حتى دارا حول المدينة ثلاث مرات. وكلما اقترب هيكتور من الأسوار، اعترض أخيلس طريقه وأرغمه على أن يظل بعيداً عنها... عندئذ اتخذ بلباس هيئة ديفوبس أشجع إخوة هيكتور وظهر بفتة بجانبه.... وهكذا تشجع فكف عن الفرار، واستدار للملاقاة أخيلس، ثم قذف رمحاً ينفى إصابته فصدّه ترس أخيلس، والتفت لتسلم رمح آخر من يد ديفوبس، ولكن ديفوبس كان قد اختفى، فأدرك هيكتور مصيره المحتوم، وقال:.... خدعني بلباس، ولكنني لن ألقى الموت هيباً ذليلاً. وإذا قال هذا استل سيفه واندفع فوراً للقتال.... فصبوب أخيلس رمحاً إليه، فخر بعالج سكرات الموت...»^(٦).

لو جردنا هذه الفقرات من جوها الأسطوري، ونزلنا بأبطالها من أنصاف آلهة إلى بشر، وحولنا سحرهم إلى مجرد دهاء بشري، لوجدنا أمامنا نسيجا بوليسياً يتكرر عشرات المرات، بل مئاتها، في رواية المغامرات، وبخاصة روايات رعاة البقر الأمريكية، التي لا تكاد تخلو واحدة منها من مثل هذا النسيج... بطل يترفع عن منازلة الأشرار لأنه لا مصلحة له في قتالهم، ثم يقتل زعيم الأشرار أعز أصدقاء البطل وأحبهم إلى قلبه، فيثور غضبه، ويقرر التصدي بنفسه لهذا الزعيم الشرير. ويصل إلى ميدان المعركة، ويكون وصوله دائماً في لحظة يسود فيها الأشرار وزعيمهم، وفي ذروة يكون فيها القتال قد تحول إلى صالحهم، ولكن وصول البطل وتدخله في المعركة يقلب كل الموازين. ويبدأ بأن يفتك بأعوان الشرير واحداً بعد الآخر، حتى يخلو الميدان منهم ولا يبقى إلا الزعيم، وعندئذ تبدأ المواجهة. ويشعر الشرير بأنه سيغلب على أمره، فيلجأ إلى الخداع، ثم إلى الفرار أو الاختباء، ويلجأ البطل أيضاً إلى الحيلة لإخراجه من مكانه. وتدور مطاردة طويلة تعنى روايات رعاة البقر بإبرازها، جرياً واختباءً وفرا وكراً، حتى تصبح كل سبل الفرار مسدودة أمام زعيم الأشرار، فيستدير لمواجهة البطل في شراسة، ولكنه يتلقى الرصاصة أو الطعنة في اللحظة المناسبة التي تجعل القارئ يشعر بالارتياح لأن الشر لقي جزاءه.

والملاحظ هنا أن البناء الروائي في الملحمة القديمة قد ازداد اقتراباً من البناء الروائي في الرواية البوليسية المعاصرة أكثر مما كان في أسطورة إيزيس وأوزيريس. ولا شك في أن هذا راجع إلى أن الأسطورة تعنى بالرموز والطقوس الدينية أكثر مما تعنى بها الملحمة؛ حيث يكاد البناء الروائي يتقاسم اهتمام الشاعر مع الرموز والطقوس. ولو مضينا في تتبع هذا التطور عبر القرون لوجدنا جذور الرواية البوليسية تزداد ظهوراً في القصص الدينية، ثم تصبح أشد ظهوراً وتأصلاً في ملاحم القرون الوسطى وفي السير الشعبية، ثم تغدو هي الأساس الأول، والوحيد أحياناً، في روايات الفرسان والروايات التاريخية التي ظهرت منذ القرن

صديقة قريبة إلى نفسه منذ الطفولة ، لكي تغريه بالحديث الصريح ، كما استعان الملك بصادق له لكي يسرق السمع ويعلم ما يدور من حوار بين (أمليث) وأمه في حجرتها الخاصة . أما المرأة الجميلة فقد حذرته إياها أحد أصدقائه المخلصين ، وأما صديق الملك فقد كشف (أمليث) وجوده في الغرفة مخبئاً تحت الفراش ، فطعنه طعنة قاتلة ، ثم مثل بجثته تمثيلاً فظيلاً . ثم راح يؤنب أمه ويرميها بالفجور ، وبأنها تعاشر من قتل زوجها وأبا ولدها ، مقارناً في ذلك بين سلوكها وسلوك الوحوش والبهائم . وبهذا استطاع أن يرد أمه عن غوايتها ، ويعيد إليها ضميرها الذي أفقدتها إياه الشهوة والطمع .^(٧)

ساعات ضرورة فنية تحتمها سرعة الإيقاع المطلوبة في الرواية . أما التغيير الثاني فجوهري ؛ إذ عدل ديستوفسكي بشخصية الأب الحقيقي الطبيب الناصح لولده ، إلى هذه الشخصية المقيمة المثيرة للتعقيد «فيودور بافلوفتش كارامازوف» . وقد أكسب هذا التعديل الصراع في الرواية طاقات متفجرة من الحيوية لم تكن لتوافرها لو احتفظ ديستوفسكي للأب بالشخصية الطبية الصالحة كما هي في الواقع . ولعل ديستوفسكي قد استوحى شخصية كارامازوف المثيرة للتعقيد من الطريقة التي عثرت بها الشرطة على الجثة في الحادثة الحقيقية ؛ فقد وجدوها مرسدة في بالوعة المجاري sewer لا في قناة ماء عادية كما ترجمها الدكتور سامي الدروني مراعاة لتعليقات رقابية فيما يبدو .

والجزء الأخير من الرواية الذي تنضح فيه براءة الابن باعتراف القاتل الحقيقي ، لم يتكره ديستوفسكي ابتكاراً ، وإنما هو موجود في الحادثة الأصلية ؛ ففي عدد تال من مجلة (الزمان) التي كان ينشر فيها ديستوفسكي فصول كتاب (ذكريات في منزل الموتى) كتب ملاحظة قبل الفصل السابع قال فيها : «كتب في الفصل الأول من منزل الموتى بضع كلمات عن نبيل قتل أباه . وقد تلقى محرر (الزمان) من أبناء سيبيريا بأن هذا السجين قد قضى عشر سنوات في الأشغال الشاقة للأشغال» . فقد ثبتت براءته رسمياً بعد أن قبض على المجرمين الحقيقيين الذين اعترفوا بقتل الأب . وقد تم إطلاق سراح الشاب التمس .^(٨) وعقب على هذا الخبر بانفعال يوحى بأن هذه البراءة التي ثبتت بعد فوات الوقت قد هزته ومست عواطفه مساً شديداً . وربما بدأ منذ هذه اللحظة يفكر في كتابة رواية تناقش مفهوم العدالة ، حتى حقق ذلك بعد سنوات بكتابة أربع روايات تدور كلها حول جرائم القتل ، هي : الجريمة والعقاب ، والآله ، والشياطين ، والإخوة كارامازوف . والأولى والأخيرة بصفة خاصة مبنيتان بناء بوليسياً محكما ؛ والإخوة كارامازوف أكثر إحكاماً من الناحية البوليسية ، بالرغم من أنها أضخم ، وشخصياتها أكثر ، واستطراداتها أطول .

وقبل ديستوفسكي بقرنين ونصف قرن قرأ شكسبير قصة بوليسية انحدرت إليه من أساطير سكان إسكندناوه وأيسلاند و تاريخهم ، فأتخذها أساساً لكتابة أروع مسرحياته «هملت» . وقد لخص الدكتور عبد القادر القط هذه القصة عن كتاب ألف في أواخر القرن الثاني عشر باللغة اللاتينية ، ولكنه لم يطبع إلا عام ١٥١٤ بعنوان تاريخ الدمارك . تقول القصة «إن والد (أمليث) كان حاكماً على جوتلاند ، وتزوج (جيرونا) ابنة ملك الدمارك . وقد أصاب هذا الحاكم شهرة كبيرة بعد أن قتل ملك النرويج في مبارزة جرت بينها . وأثار ذلك غيرة أخيه (فينج) فاغتاله واغتصب عرشه وتزوج أرملة . وهكذا توج جريمة القتل الشاذة بالزواج المحرم . وصمم الفتى (أمليث) أن يثار لأبيه . ولكنه - لكي يجد فسحة من الوقت ، ويتجنب ما قد يثور حوله من شكوك - تصنع الجنون . غير أنه لم يستطع مع ذلك أن يخفي ما كان ينطوي عليه حديثه - وهو يتظاهر بالجنون - من مغزى وتلمييح دفع الملك إلى أن يشك في أمره ، ويحاول أن ينفذ إلى حقيقة حاله ليعرف إذا كان مجنوناً حقاً أم يتصنع الجنون . وتوسل الملك إلى غايته بأن دس إليه امرأة جميلة كانت

وهذا الجزء الأول من القصة هو رواية فروسية حسب التقسيم الذي أشرنا إليه آنفاً ؛ فهنا فارس نبيل هو (أمليث) وفارس نذل هو (فينج) والصراع يدور بينهما حول الفضيلة والرذيلة ؛ ففينج يرتكب أبشع الرذائل إذ يقتل أخاه ويتزوج أرملة ويغتصب عرشه ، و(أمليث) هو البطل الشهم الذي يقاتل الرذيلة ، فيدبر للثار لأبيه وعقاب قاتله ، ويرد أمه عن غوايتها . ولا يحتدم الصراع في نفس (أمليث) كما احتدم في نفس (هاملت) ، وإنما تتخلص القصة بسرعة من الأم كقطب من أقطاب الصراع ، فتردد عن غيها أمام تأنيب ابنها ، وبذلك لا يكون هناك مجال للتردد في نفس (أمليث) بين واجبه نحو أمه وواجبه نحو أبيه القاتل ، فيشب الصراع مباشرة بينه وبين عمه ، وتتحقق الإثارة المطلوبة في رواية الفروسية . وقطبا الصراع قد تحقق لها قدر متكافئ من القوة بحيث لا يستطيع أحدهما أن يقضي على الآخر بسهولة ؛ فالفارس النذل ملك يستند إلى كل ما تحت يد الملك من قوة وبطش ؛ والفارس النبيل ابن الملكة وابن الملك السابق ؛ وقد أكسبته هذه المكانة حصانة ضد بطش الملك الصريح ، فيلجأ كلاهما إلى التحايل ؛ يدعى (أمليث) الجنون ، ويحتال الملك لكشف حقيقة جنونه بدس عملائه وجواسيسه عليه . ولنتابع القصة كما لخصها الدكتور عبد القادر القط :

«وحين فشل الملك في الكشف عن سر جنون (أمليث) أرسل به إلى إنجلترا في صحبة اثنين من حاشيته يحملان لوحاً خشبياً حُفرت فيه رسالة إلى ملك إنجلترا تطلب إليه أن يعجل بقتل الفتى . لكن (أمليث) فتش حقائق الرجلين أثناء نومهما ، فعثر بالرسالة ، واستطاع أن يحمو كلماتها وينقش عليها رسالة جديدة تطلب إلى الملك أن يقتل الرسولين ، ثم ختمها بتوقيع زائف للملك . ونجح تدبيره حين وصل إلى إنجلترا ؛ فقتل الملك الرسولين ، واحتنى به احتفاء كبيراً ، وأعجب بذكائه وحصافته فزوجه ابنته .^(٨)»

هذا الجزء الأوسط من القصة هو «رواية بحر» حسب التقسيم الذي أوردناه في أول المقال ؛ وهي لون من رواية الرحلة ، يتعرض فيه البطل لمخاطر طارئة ويتغلب عليها . ونحن نجد هذه الرحلة في كل الأساطير والملاحم والسير الشعبية كأنها تقليد أدبي تخرص عليه . وقد التزم شكسبير هذا التقليد في مسرحية (هاملت) فجعله يقوم بهذه الرحلة إلى إنجلترا ، بالرغم من أنها غير أساسية في البناء الدرامي للمسرحية . ولم

وهذه الدراسة المركزة كانت تمهيدا لمناقشة مجموعة من القصص القصيرة التي يدرسها لتلاميذه ، ولكنه قرر في أكثر من مكان فيها أن ما ينطبق من أحكامه على القصة القصيرة ينطبق أيضا على الرواية الطويلة ، مع استثناءات قليلة تحكم اختلاف التكنيك بين النوعين ، بحيث يمكن أن نتخذ من دراسته تلك أساسا لفحص موقف النقد الأدبي من الرواية البوليسية .

(أ) يبدأ الناقد بتعريف الرواية البوليسية تعريفا يفرق بينها وبين الرواية الأدبية ، أو الرواية ذات المستوى الرفيع كما يسميها ، فيقول :

« هي تلك الرواية التي تعتمد اعتمادا مكثفا على إطار من الأحداث القصصية ، أو التحولات غير العادية ، أو التطورات المثيرة للدهشة ، أو المفاجآت التي يخرجها الكاتب من عبه كما يخرج الخاوي الأرناب من صندوقه . » (١٠)

فهذا التعريف يحكم على الرواية بالرخص والابتذال - أي بأنها رواية بوليسية ، حيث سبق أن وحد بين الوصفين - إذا كانت تعتمد على : أحداث مكثفة - تحولات غير عادية - تطورات مثيرة للدهشة - مفاجآت كألعاب الخوة . ويمكن رد هذه الصفات الثلاث الأخيرة إلى عنصر المصادفة .

ولا يمارى أحد في أن الرواية التي تعتمد على هذه الأشياء ، وهذه الأشياء وحدها ، هي هراء وعيب يحكم القارئ قبل الناقد بسقوطه . وهناك حقا روايات بهذه الصفة ، وهي ليست روايات بوليسية فقط ، فكثير من الروايات السياسية المذهبية مثلا لا تعدو أن تكون مجموعة من الحوادث والمواقف غير المنطقية مع نفسها ، أي أنها تحولات غير عادية وتطورات تثير الدهشة ، ثم يقدم الكاتب الحل المذهبي كأنما أخرجه من جراب الخاوي . ولا تضم الرواية بعد هذا غير بعض الشعارات والمنشورات السياسية . (١١) وقبل ظهور هذا اللون من الروايات السياسية نجد كثيرا من الروايات الرومانسية يعتمد على هذه العناصر اعتمادا كبيرا ، فلقاء البطل بالبطلية يتم صدفة ، وفي تطور مفاجئ يمرض البطل أو البطلية بالسل دائما ، ولا يوجد شيء منطقي مع بناء الرواية غير موت أحدهما أو كليهما . ويجري هذا كله وسط حشد مكثف من الحوادث العاطفية المدرة للدموع .

المأخذ إذن عام وموجود في كثير من أنواع الرواية ؛ فلماذا يلصق بالرواية البوليسية وحدها ؟ ولماذا تزدري لجرد أنها بوليسية في حين تعامل الأنواع الأخرى معاملة علمية ، فتفحص كل رواية على حدة ، وينبذ ما كان ضعيفا ليس فيه إلا هذه المأخذ ، ويقبل في دائرة الأدب الرفيع ما كان ناضجا نضجا يغطي على هذه المأخذ وإن كان لا يلبغيها تماما ؟ .

الحق أن الأمر هنا أمر كاتب رديء وكاتب جيد ، ورواية ضعيفة ورواية متقنة ، وليس أمر نوع روائي ونوع آخر ؛ فهذه المأخذ تنصب على عناصر جوهرية في العمل الروائي بصورة عامة . والأحداث التي يعاب الاعتماد على تكثيفها هي أساس التصنيف النوعي للرواية كفن أدبي متميز عن الفنون الأخرى ؛ فما يجعل الرواية رواية وليست قصيدة ولا مقالا مثلا هو أنها تعبر عن موضوعها بالأحداث ؛ أي بمجموعة من

يكتف بما حوت القصة الأصلية من مغامرة الرسالة وتغييرها ، فأضاف إليها قصة القرصان وأسر هاملت ، حتى تكتمل لها كل عناصر قصة الرحلة التقليدية . وإذا كان هذا الجزء غير ضروري للبناء المسرحي ، فإنه ضروري للبناء البوليسي ؛ فبعد أن شغل الجزء الأول بالمعلومات وتقديم الأبطال ، واحتفظ للصراع بتوازن دقيق بين قطبيه ، كان من الضروري - بمنطق البناء البوليسي - أن تنطلق الأحداث وتتحرك بسرعة نحو النهاية في الجزء الثالث والأخير ، فكانت قصة الرحلة . وقد كان شكبير عالما بدقائق هذا البناء البوليسي ؛ ولذلك نراه يسطر تكافؤ قطبي الصراع بوضوح في صدر هذا الجزء الخاص بالرحلة :

الملك بما أخطر أن يترك هذا الرجل حرا طليقا . على أننا لا ينبغي أن ننفذ فيه أمر القانون بصرامة ؛ فإنه محبوب من العامة المفتونين ، وهم لا يرضون في حكمهم إلا بما تراه أعينهم . وحين يحكمون لا يفكرون إلا في وسيلة عقاب المحرم ، لا في الجريمة نفسها . ولكي يتم الأمر في سهولة ويسر لابد أن يبدو إرسالنا إياه إلى إنجلترا بهذه العجلة ، وليد تفكير طويل . إن العلل حين تبلغ حد اليأس لا يشفيها إلا علاج المستئس ، وإلا فلن نشق قط . (١٢)

وشيكبير كمسرحي يعلم أيضا أن قصة الرحلة ومغامراتها ستولد خللا في البناء المسرحي . وحتى يوفق بين الحبكة البوليسية والحبكة المسرحية ، لا يقدم لنا هذه القصة داخل الإطار المسرحي ، بل يقدمها لنا مروية على لسان هاملت بعد عودته في عبارات سريعة لا تعوق اندفاع الحركة المسرحية إلى نهاية القصة .

• • •

فإذا كانت الرواية البوليسية قديمة قدم الأساطير نفسها ، وإذا كان البناء البوليسي قد أخذ يزداد بروزا منذ انسلاخ الرواية من ثوب الأسطورة حتى استقل بلون خاص به في أواخر القرن الماضي ، وإذا كان البناء البوليسي يستهوى كبار الأدباء ويمدهم بنسيج مضمون الرواج بين قرائهم ، وإذا كان هؤلاء الأدباء الكبار يستغلون قصص الجريمة أيها وجدوها ، إما قراءة مثل شيكبير ، وإما سماعا مثل دوستوفسكي في الإخوة كارامازوف ، وإما معاصرة مثل نجيب محفوظ في اللص والكلاب ، وإذا كان هؤلاء الأدباء الكبار أيضا يتقنون البناء البوليسي حتى ليصح أن ينسب نجاحهم - أو جزء كبير من نجاحهم - إلى هذا الإتقان - إذا كان هذا كله صحيحا ، فلماذا إذن هذا الموقف المزدري الذي يلقه النقد من الرواية البوليسية ؟

لعل مناقشة أكثر تفصيلا لرأي النقد تعين على الإجابة عن هذا السؤال .

كتب الأستاذ (روكو فومنتو) أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة اللينوى الأمريكية بضع صفحات مركزة جمع فيها أهم ما يأخذه النقاد على الرواية البوليسية ، أو رواية (الموقف أو الحبكة المعقدة) كما يسميها .

وحدقا من الحكم الذي أصدرته بورشيا في «تاجر البندقية» بأن يقتطع شيلوك رطلا من اللحم من صدر أنطونيو دون أن يريق نقطة دم لم ينص عليها العقد بينهما .

ولو شئنا أن نتبع هذا الضرب من الأفعال غير العادية والمفاجآت غير المتوقعة في كل الأعمال الأدبية ذات المستوى المجمع عن رفعة لما أعيانا الأمر ، بل لكان عثورنا على رواية تخلو منه هو المعنى . ولكن الروائيين قدموه إلينا في إطار (أحداث) قصصية لا (حوادث) مفككة . فالمسألة إذن تتعلق بقدرة الكاتب وملكته ، وليس بطابع لون روائى دون لون .

• • •

(ب) يعقد «روكو فومتو» مقارنة بين الرواية البوليسية والرواية ذات المستوى الرفيع فيقول :

«إن كاتب الرواية ذات الحبكة المعقدة Plot - Complication story هو راوى حكاية في المقام الأول . وعنده يكون للخط الروائى (الأحداث التى تتحقق الحبكة من خلالها) مكان الصدارة على أى شئ آخر . وعلى العكس من قصة الشخصية The Character Story ، فإن قصة الحبكة المعقدة تعنى بأن تجربنا عن (ماذا حدث) أكثر من عنايتها بإخبارنا عن (لماذا حدث ما حدث) . وعلى العكس من قصة الجو The Atmospheric Story ، فإنها تعنى بأن تبنى التشويق والإثارة عن طريق حدث أو سلسلة من الأحداث المثيرة للتوتر ، ومن خلال عدد من الدورات الثانوية ، أكثر مما تفعل من خلال المزج الفنى الماهر لعناصر المشهد Setting مع الحالات النفسية والمزاجية . وهى أيضا ، على العكس من قصة الفكرة

مصممة على كشف حدث معين أو سلسلة من الأحداث ، أكثر مما هى مصممة على استكشاف فكرة متحدية أو إبراز حقيقة كونية .» (١٤)

بتحليل هذه المقارنة نجد أنها مبنية على فكرة التناسب فى النقطة الأولى ، وعلى فكرة الإبدال فى النقطتين الأخريين ، فقصة الشخصية تعطى لإبراز (لماذا حدث) نسبة أكبر من تلك التى تعطىها قصة الحبكة المعقدة ، التى تهتم بإبراز الحدث نفسه أكثر من اهتمامها بإبراز (لماذا حدث هذا الحدث) ، فإذا طغت عناية الكاتب بإبراز الحدث على عنايته بالدوافع الشخصية والسيكولوجية والاجتماعية الكامنة وراء هذا الحدث ، اختلت النسبة بين العنصرين ، وهبط مستوى الرواية إلى السوقية والابتذال . وهذا صحيح بغير شك . وهناك كثير من الروايات لا تحوى صفحاتها غير حوادث (لا أحداث) متوالية ، يركب بعضها بعضا دون سبب ، غير رغبة الكاتب فى حشد أكبر عدد من الحوادث الغريبة التى يتوهم أنها تشد اهتمام القارئ وتشوقه . غير أن لنا على هذا المأخذ ملاحظات :

١ - إنه ليس مقصورا على الرواية البوليسية ، فكثير من الروايات الجنسية الرخيصة لا نجد فيها غير هذا الحشد من الحوادث والمواقف التى لا دافع وراءها غير الرغبة فى الإثارة ، على الرغم من أن موضوع

الأعمال تقوم بها الشخصيات أو تقع لها . ولكن هناك نوعين من الأعمال ، أولها هذه الأعمال التى لا تربط بينها أسباب منطقية ، أى لا ينبع أحدها من الآخر كما تنبع النتيجة من السبب أو المعلول من العلة ، ولتصطلح على تسميتها حوادث ، ومفردها حادثة ، وثانيها هى الأعمال التى تربط بينها علاقة العلية ، ولتصطلح على تسميتها أحداثا ، ومفردها (١٥) حدث . والنوع الأول لا علاقة له بالفن الروائى ، فأن يخرج شخص من بيته فتصدمه سيارة مثلا لا يصنع رواية ، إنما هى حادثة عادية ؛ أما أن يخرج شخص من بيته فتصدمه سيارة بقودها عدو له كان يترصد خروجه ليقتله تحت عجلاتها ، فهذا حدث قصصى ، إذ إن صدمة السيارة جاءت نتيجة لتربص السائق به لقتله ، وهذا بدوره نتيجة للعداوة التى بينهما . ومثل هذا التفريق بين الحادثة وبين الحدث القصصى ضرورى لتوضيح ما ذكره روكو فومتو من المآخذ على الرواية البوليسية ، فهو يحدد بجلاء معنى إطار الأحداث القصصية (١٦) ، إذ يجعل الأمر غير مقصور على الأفعال العنيفة والسريعة ، فهذه حوادث وليست أحداثا . وهو بذلك يسوى بين رجل يفتح مدفعا رشاشا ويفرغه فى صدر خصمه ، وبين رجل يلمس برقبة يد حبيته ، فإدام كل من الفعلين صادرا عن منطق الرواية ، ومادام مرتبطا بما يسبقه وما يتلوها من أفعال يرباط العلية الذى أشرنا إليه ، فكلاهما حدث قصصى له نفس الأهمية فى البناء الروائى ، وعندئذ يصبح التكثيف عيبا غير وارد ؛ لأن الأفعال ، مهما تابعت وكثرت فى الرواية ، إما أن تكون أحداثا ، فهى إذن ضرورية ، وإما أن تكون حوادث ، فهى إذن حشو وليست تكثيفا . هذا من ناحية ، ومن ناحية ثانية يكون ما فيها من تحولات غير عادية ، ومن تطورات مثيرة للدهشة ، ومن مفاجآت كأرباب الحوى ، أمرا غير وارد أيضا ؛ لأنها إن كانت مترابطة ترابطا عاليا ، ومنبثقة من منطق الرواية اثباتا صحيحا ، تكون (أحداثا) بالمعنى الاصطلاحي ، ويكون ما فيها من إثارة للدهشة والمفاجأة براعة من الكاتب تحسب له لا ألعيب حواة تحسب عليه . أما إن كانت غير منطقية ، فهى (حوادث) بالمعنى الاصطلاحي ، وتكون عجزا من الكاتب وضعفا فى المهبة القصصية تجعله يعتمد على المصادفات فى تطوير بنائه الروائى وفى تصعيد ذروة قصته . وعندئذ يكون كاتبا ضعيفا يكتب رواية رديئة ، سواء كانت رواية بوليسية أو عاطفية أو سياسية أو سيكولوجية أو اجتماعية ، وإن كان اللون الأخير أصعب من أن يفكر كاتب فى اقتحام ميدانها إلا إذا كان قادرا ناضجا الملكات والأدوات .

وكثير من الأعمال الروائية التى أجمع النقاد على رفعتها وسموها تعتمد على أحداث لو جردت من ترابطها العلى ، أو أخرجت من الإطار المنطقى العام للرواية نفسها ، فلن تزيد عن مجموعة من الحوادث الشاذة غير العادية ، والتطورات غير المعقولة ، والمفاجآت التى تتفوق على مفاجآت الحواة ؛ فالحب الذى نشأ بين كاترين وهيثكليف فى «مرتفعات ويذرنج» حب لا يحدث عادة بين الطبقات ، وكثير من تصرفات هيثكليف تعد سلوكا شاذًا ليس له ما يبرره إلا منطق الرواية نفسها . وإقدام جورج على قتل ليني فى «رجال وفتران» لشتاينبك عمل لا يقبله العقل إذا أغفلت الدوافع التى بسطها المؤلف خلال الرواية كلها . ولا أعتقد أن أمهر الحواة يستطيع أن يخرج من جرابه مفاجأة أشد براعة

حرباً أهلية كرواية «كوخ العم توم» فيا يروون ، وليست كل رواية أدت إلى صدور تشريعات تحمي الأطفال ، مثل رواية «أوليفر تويست» ؛ إنما هي قلة من الروايات تزامن ظهورها مع حاجة المجتمع إلى التغيير . ولا أزعج أن بعض الروايات البوليسية قدمت أفكاراً متحدية أو أبرزت حقائق كونية ، ولكن مما يلفت النظر هذا التزامن الواضح بين ظهور فكرة اللص الشريف الذي يسرق الأغنياء ليعطي الفقراء ، وبين وضوح فساد الرأسمالية والاحتكار وتراكم الأموال في يد فئة قليلة خلال القرن التاسع عشر . ولو أتيج لدارس أن يبحث هذه الملاحظة فلست أشك في أنه سيعثر على صلة ما بين ظهور شخصية مثل أرسين لوبين أو سنكلر وبين شيوع الفلسفات الاشتراكية في أوروبا .

• • •

(ج) ينتقل الناقد بعد ذلك إلى المقارنة بين الصراع في كل من اللونين فيقول : « وفي مجال الصراع Conflict فإن الرواية الرخيصة (مثل أغلب روايات الحكمة المعقدة) تعتمد على صراع الإنسان ضد الإنسان ، أو الإنسان ضد الطبيعة ، في حين تعتمد القصة الرفيعة على الصراع الأكثر تأثيراً في النفس ، والأشد تعقيداً ، وهو صراع الإنسان ضد نفسه . » (١٦)

ووضع القضية على هذه الصورة فيه تبسيط شديد ، فالإنسان لا يصارع أي إنسان ، بل إنساناً معيناً هو عدوه أو نقيضه ، والعداء والتناقض لا ينشآن من فراغ ، بل هما نتيجة لموقف معين اختلفت وجهة نظر أحد الطرفين إليه عن وجهة نظر الآخر اختلافاً لا أمل معه في التقاء أو حتى في تقارب ، بحيث لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إنه صراع بين فكرتين متناقضتين ، اتخذت كل منهما من أحد الطرفين ممثلاً لها . فالصراع في حقيقة الأمر ليس صراعاً بين إنسان وآخر ، أو إنسان ونفسه ، أو إنسان والطبيعة ، بقدر ما هو صراع بين فكرتين تجسدت إحداهما في إنسان ، وتجسدت الثانية في إنسان آخر ، أو في ظاهرة كونية ، أو تجسدت في الإنسان نفسه فتقاومت سلوكه مع الفكرة الأولى . وهنا لا يكون الفصيل هو من يصارع من ؟ بل هو فيم يتصارعان . وجلال الصراع في مسرحية أوديب ، لا يرجع إلى أن أوديب يصارع الآلهة ، وإنما يرجع إلى فكرة جليلة هي من يملك مصير الإنسان ، أما كون أوديب ملكاً ، وكونه يصارع آلهة فأمر ثانوي في تقييم الصراع ، والدليل على ما نقول هو ما حققه المسرح بعد أن تخلص من تأثير الخطأ الذي وقع فيه أرسطو عندما قرر أن التراجيديا - كى تكون جليلة - ينبغي أن يكون أبطالها ملوكاً أو آلهة وأنصاف آلهة ، فقد استطاع إيسن أن يقدم صراعاً جليلاً في بيت الدهمية بين زوجين من الطبقة البرجوازية ، ولكنه كان صراعاً يدور حول نفس الفكرة الجليلة في أوديب : من يملك مصير الإنسان ؟ . ومن جهة أخرى كتبت مسرحيات كثيرة لا قيمة لها مع أن الصراع فيها يدور بين نفس الزوجين البرجوازيين ، ولكنه يدور حول مصروف البيت مثلاً ، أو حول علاقة حب جديدة بين أحدهما وطرف ثالث .

فإذا ما تقرر أن الفصيل هو في قيمة الفكرة التي يدور حولها الصراع حق لنا أن نطرح تساؤلين :

الجنس مجال خصص للدوافع الشخصية والسيكلوجية والاجتماعية .

٢ - إذا ضح أن تغليب عنصر (ماذا حدث) على (لماذا حدث) يبسط بالرواية إلى الرخص والابتذال ، فإن العكس صحيح أيضاً ؛ لأن تغليب عنصر (لماذا حدث) على (ماذا حدث) بفكك عرى الرواية ويخرجها من مجال الرواية كلية إلى مجال آخر كالدراست النفسية أو الاجتماعية .

٣ - لابد إذن من وجود تناسب بين العنصرين بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر ؛ أي أن الرواية الجيدة ينبغي أن تعنى بتقديم (ماذا حدث) بنفس القدر الذي تعنى به بتقديم (لماذا حدث ما حدث) ؛ تساوى في هذا الرواية البوليسية والعاطفية والنفسية والسياسية .. إلخ .

٤ - لم يغفل كتاب الرواية البوليسية هذا التناسب ؛ فكثير من رواياتهم تحققه بدرجة أو بأخرى . ويقم المهتمون بها ما يقرأون منها على هذا الأساس . وهذا ألفريد هتشكوك ، أبرز المختصين في تقديم هذا اللون في السينما ، يكتب في مقدمة بعض مختاراته المنشورة « إن أفضل القصص البوليسية التي تكتب اليوم وأكثرها بقاء ، هي تلك التي تركز على (لماذا) بدرجة متساوية على الأقل مع تركيزها على (من فعل) و(كيف فعل) » . (١٧)

٥ - قد يتحقق أحياناً هذا التناسب بدرجة عالية تجعل الرواية محل نزاع بين المستويين ؛ فما فيها من أحداث مثيرة يجعلها رائجة بين قراء الرواية الرخيصة المبتذلة ، وما فيها من تحليل للدوافع الشخصية والنفسية والاجتماعية يضعها في أعلى مستويات الرواية الرفيعة . والمثل الواضح لهذا المستوى النادر هو رواية لورنس المشهورة (غراميات لادى تشاترلى) التي بعدها النقد إحدى آيات الأدب الإنجليزي المعاصر ، وتصدر لها طبعات نظيفة جيدة التغليف ، وفي نفس الوقت تطبع طبعات خشنة مغلقة بورق أبيض ، لتباع سرا لحواة القصص الجنسية المنوعة . ومن الطريف أنني رأيت النسخة السرية في بدروم إحدى المكتبات ، بينما كانت النسخة النظيفة معروضة في واجهة نفس المكتبة .

أما فكرة الإبدال التي يبنى عليها روكو فومتو مقارناته بين الرواية ذات المستوى الرفيع والرواية البوليسية ، فتتمثل في أن الأحداث المثيرة والذروات الثانوية تحمل في الرواية البوليسية محل المزج الفني بين عناصر المشهد والحالة النفسية في الرواية ذات المستوى الرفيع . كما تتمثل أيضاً في إحلال الكشف عن الأحداث فيها محل الكشف عن الأفكار المتحدية والمراودة في الرواية الأدبية . والحق أن هذا التقسيم إلى أبيض وأسود أمر لا تؤيده الشواهد . فكثير من الروايات المجمع على أنها رفيعة المستوى تلجأ إلى الأحداث المثيرة لخلق جو من الرعب والتوتر ، ومسرحيات شيكسبير بصفة خاصة حافلة بمناظر الدم والأشباح التي لم يقصد من ورائها إلا التأثير في مشاهدي مسرحه . ولا يعني هنا أنه كان يفعل هذا

استجابة لروح العصر ، ومنافسة للفرق الأخرى في اجتذاب الجماهير ، إنما يعني أن وجود هذه المناظر لم يسقط برواياته إلى حضيض الابتذال والسوقية . كذلك فإن الفكرة المتحدية أو الكاشفة لحقيقة كونية ليست سمة شائعة في الروايات ذات المستوى الرفيع ؛ فليست كل رواية أثارت

١ - ما جدوى هذا التقسيم إلى صراع بين إنسان وإنسان ، أو إنسان وظاهرة كونية ، أو إنسان ونفسه ؟ إن الأجدى في رأيي هو النظر إلى التلازم بين طبيعة الفكرة المتصارعة حولها ، وبين من تجسدت المواقف المتناقضة فيهم ليقوموا بالصراع . وقيمة « هاملت » ليست في أن الصراع يدور في نفس هاملت ، وإنما في أن نفس هاملت هي الأكثر ملاءمة ليدور فيها هذا الصراع . ولنتظر إلى المسرحية في بساطتها التي كتبها بها شكسبير ، بعيدا عن عشرات التأويلات والتخريجات التي اكتشفها النقد فيها . إن الصراع يدور بين عاطفتين متناقضتين لا سبيل أمامها إلى التقارب أو الالتقاء ، عاطفة الثأر لأب قتل غدرا ، وعاطفة الحب لأم هي التي قتلت الأب أو أسهمت في قتله ؛ فلم يكن من الممكن أن يدور الصراع بين هاملت وشخص آخر أو بينه وبين ظاهرة كونية . ولهذا أدار شكسبير الصراع في نفس هاملت وحده لضرورة فنية ؛ ومن هنا اكتسبت هذه الروعة وهذا الجلال الذي جعلها أثرا فنيا خالدا . ولو كان الأمر - كما يقول روكو فومنتو ، وكما يقول كثير من النقاد - أن سمو المسرحية يرجع إلى أن الصراع يدور فيها بين هاملت ونفسه ، بغض النظر عن ملاءمة هذا لموضوع الصراع ، فما كان أسهل على شكسبير - وعلى أي روائي أو مسرحي آخر - أن يدير الصراع في مسرحياته بين البطل ونفسه حتى يكتب لها الخلود .

لقد كتبت قصة هاملت قبل شكسبير عدة مرات ؛ كتبت بوصفها جزءا من تاريخ الدانمارك ؛ وكتبت قصة ، وكتبت مسرحية شعرية معاصرة لشكسبير^(١٧) ولو رجعنا إلى هذه الكتابات لوجدنا أنها جميعا تدير الصراع في نفس هاملت بدرجة أو بأخرى ؛ فلماذا لم تل واحدة من هذه الكتابات ما نالته مسرحية شكسبير من التقدير والخلود ، مادام الفيلسوف هو أن الصراع بين الإنسان ونفسه سمة الأدب الرفيع ؟ لا شك في أن الأمر يرد إلى سبب آخر ، هو عبقرية شكسبير نفسه ؛ فقد مكنته هذه العبقرية من أن يحقق لطرفي الصراع - عاطفة الثأر وعاطفة حب الأم - قدرا متكافئا من القوة ، فلم يستطع أحدهما أن يتغلب على الآخر خلال المسرحية على نحو أدى بهاملت إلى التردد والاهتزاز والتناقض في السلوك والفورات العاطفية ؛ تلك السمات الهاملتية التي دخلت التاريخ . وهذا ما عجز عنه الآخرون ، الذين كتبوا الرواية قبل شكسبير .

٢ - ومادام الأمر في حقيقته صراعا بين أفكار تجسدت في شخصيات ، فلنا أن نتساءل عن طبيعة الصراع في الرواية البوليسية . ولنتخذ لونا واحدا من ألوانها لنبحث هذه النقطة من خلاله ، وليكن أبعد هذه الألوان عن مجال الأدب ، وهو رواية التحقيق . ومن الواضح أن الصراع فيها مباشر بين المحقق والمجرم ، فيها العدوان اللذان لا يمكن أن يتقاربا . بيد أن من الواضح أيضا أن العداوة بينهما ليست عداوة شخصية ، وغالبا ما يكون لقاؤهما في الرواية هو اللقاء الأول في حياتهما ؛ فليس ثمة مجال إذن لافتراض أدنى شبهة لعداوة شخصية بينهما ، ولكن كلا منهما يمثل فكرة تقف في مواجهة حاسمة مع الفكرة الأخرى ؛ فالمجرم شخص يخرق القانون ، والمحقق رجل يحمي القانون ، ومن ثم كان الصراع حتميا بينهما ؛ فهو إذن في النهاية صراع بين فكرتين

تجسدت كل منهما في شخص . وهنا يحق لنا أن نتساءل مرة أخرى إن كان من الممكن أن تتجسد الفكرتان المتناقضتان في شخص واحد فتتقاسما سلوكه ، كما هو الشأن في هاملت ؟ ممكن بغير شك ولكنه غير طبيعي ، أي أنه ليس أكثر صور التجسد ملاءمة . وعندما حاول بعض الروائيين تحقيق هذه الصورة غير الطبيعية من التجسد لجأ إلى أسلوب فريد لا يتكرر . ورواية « دكتور جيكل ومستر هايد » مثل واضح على هذا ؛ فقد لجأ ستيفنسون إلى اختراع خيالي يطفو به جانب الشخصية الذي تخرق القانون فتسيطر على الجانب الآخر منها الذي يحترم القانون . وهذا أسلوب يعتمد نجاحه على ألا يتكرر في أكثر من رواية . ولا شك في أن ازدواج الشخصية قد عولج في كثير من الروايات بعد ستيفنسون وقبله ، ولكن هذه الروايات كانت تعنى بالتحليل النفسي في المقام الأول ، وكان إطار الأحداث القصصية في صرامة هذا التحليل النفسي ؛ وهذا يضعها تحت تصنيف آخر غير الرواية البوليسية . أما الرواية البوليسية فلا يصلح لها مجال آخر لصراع الفكرتين إلا أن تتجسد واحدة منهما في شخص محقق يقف مع القانون ، وتتجسد الثانية في مجرم ضد القانون . وكان ستيفنسون يريد أن يكتب رواية بوليسية عن رجل شرير بطبعه ولكن مكانته الاجتماعية تقيد حريته في خرق القانون . وكان دكتور جيكل في المخطوطة الأولى للرواية شريرا بطبعه ، ولكنه كان مترددا خائنا ، فجاء اختراعه الخيالي ليتخفى في شخصية جديدة ، ويرتكب ما يشاء من آثام ، دون أن تمتد آثارها إلى شخصيته المعروفة والمحترمة . ولكن ستيفنسون أعاد كتابة الرواية بالصورة التي نشرت بها . ويعلق سيرجراهام بلفور - الذي أطلع على المخطوطة الأولى - على هذا التعديل قائلا : « كانت الرواية الأولى أقل مهارة وصقلًا وأخف حدة في التأثير ، من الرواية الثانية . كان دكتور جيكل في الأولى شريرا إلى الأعماق ، ولم يكن مستر هايد (البديل) إلا مرحلة للتخفي . ثم كتب ستيفنسون نصا جديدا ، مدركا أنه قد أخطأ في المعالجة ؛ فقدم شخصية أعمق تأثيرا ، لأنها إنسانية في أعماقها . »^(١٨)

وهناك رواية ثانية عالجت الجريمة بإدارة الصراع بين فكرتين في نفس البطل ، وهي رواية « الجريمة والعقاب » لديستوفسكي ؛ ولكن الفكرتين - أو جناحي الفكرة الواحدة - كانتا تقتضيان هذا فنيا ؛ فالرواية تحاول أن تجيب عن سؤال : هل مقتل عجوز بجبل لإنقاذ مستقبل شاب مثقف طموح بعد جريمة ؟ ومع أن في الرواية محققا ، ومع أنه يسعى طوال الرواية ليوقع براسكولينكوف ، إلا أن الصراع الحقيقي يدور في نفس راسكولينكوف ، التي هي أنسب الميادين وأكثرها ملاءمة لإدارة مثل هذا الصراع .

أما قول فومنتو إن الصراع بين الإنسان والطبيعة يجعل الرواية رخيصة مبتذلة ، فإن في رواية « العجوز والبحر » لجواي أكبر برهان على أن هذا ليس هو الرأي الأخير في هذا الموضوع . والحق أن التفريق الحاد بين صراع الإنسان ضد الإنسان ، أو صراعه ضد الطبيعة ، أو صراعه ضد نفسه ، إنما هو تفريق يسقط من حسابه عند التقييم طبيعة الصراع نفسه ، وأي الأنواع الثلاثة هو أليق به ، وأقدر على إبرازه ، وإتاحة الفرصة أمام الكاتب ليصعده إلى الذروة المبتغاة ؛ كما أنه يغفل

لعلنا استطعنا - فيما أوردنا من تتبع لجذور الرواية البوليسية ، ومن فحص لموقف النقد الأدبي منها - أن تثبت أنها رواية مثل الأنواع الروائية الأخرى التي يعترف بها النقاد . غير أن هذا لا يكفي لتبرير رواجها بين القراء ، ولا لتفسير إقبال كبار الأدباء على الاستعانة بمنهجها في بعض روايتهم ، ولا للمطالبة بإعطائها ما هي أهل له . من اهتمام النقاد والدارسين ؛ فلا بد من أن تكون لها مميزات تميزها فيها غيرها من الأنواع الروائية الأخرى ، حتى تكون جذيرة بهذا الرواج وبما نطلبه لها من اهتمام .

والحق أن أبرز ما يميز الرواية البوليسية عن غيرها من الروايات مقدار ما فيها من إثارة لا يتوافر في الألوان الأخرى . والإثارة - إن كانت متقنة وفي موضعها الصحيح - تعد ميزة ؛ لا عيبا كما يتصور بعض النقاد ؛ فأقصى ما يطمح إليه الكاتب أن يستولى على اهتمام قارئه ويسيطر على مشاعره وأفكاره فيوجهها الوجهة التي يشاء . والتي من أجلها كتب ما كتب . ولا يحقق له هذا مثل الإثارة التي تدفع القارئ إلى متابعة القراءة إلى آخر كلمة . والرواية ليست كتابا في الفلسفة أو التاريخ أو المجتمع ، يقصد القارئ إلى دراسته قصدا ، ويتحمل في سبيله ما يلقي من عناء ؛ وإنما هي لون من القراءة الحرة - شتأ أم أبينا - تجذب القارئ إليها ، لميزة فيها لا تهدف خاص به هو ؛ وإذا لم تتوافر هذه الميزة فإنه يلقى الرواية من يده قبل أن يكمل بضع صفحات منها . وهذا ما يتحاشاه الكاتب الذي يريد أن يصل إلى عقل قارئه وإلى نفسه . ومن هنا فإنه يسعى إلى أن تتضمن روايته قدرا من الإثارة يحمل القارئ على متابعته إلى النهاية . وسوف نقصر حديثنا هنا على الإثارة في لون واحد من الرواية البوليسية ، هو رواية التحقيق .

والإثارة ، كما قلنا آنفا ، هي تحريك الشيء بعد سكون ، أو بعد حركة ذات عجلة منتظمة . والشيء المقصود هنا هو شعور القارئ وعقله ، وغالبا ما يكونان عند بدء القراءة في حالة سكون ، وحجاب بالنسبة إلى الرواية ، موضوعا وشخصيات ، على الأقل . ومع بداية القراءة ، أي الاتصال بالموضوع والشخصيات ، تبدأ الإثارة ، أي تحويل المشاعر والعقل من حالة سكون ، أي جمود بالنسبة للرواية ، إلى حالة حركة ، تبدأ بطيئة ثم تتسارع كلما مضينا مع القراءة ، أي مع الاتصال بالموضوع والشخصيات ، تماما كما يبدأ الثلج في التحول من حالة التجمد إلى حالة السيولة عندما يتصل بمصدر للحرارة ؛ وكلما طال اتصاله بهذا المصدر ، وكلما ازدادت كمية الحرارة ، ازدادت حركة جزيئات الماء وتصادمها حتى تصل إلى الغليان ثم إلى حالة البخار ذي القوة الرهيبة ، التي تدفع أضخم الآلات . وهذا التشبيه توضيحي ؛ فما يحدث عند اتصال الثلج بمصدر للحرارة هو تماما ما يحدث - أو ما ينبغي أن يحدث - عند بدء قراءة الرواية ؛ وكل ما في الأمر أن الإثارة تحل محل الحرارة . ومعنى هذا أن الإثارة التي تحدث في مشاعر القارئ وعقله قد انتقلت إليه من الرواية . وهكذا يكون لدينا إثارتان ، إثارة في عقل القارئ ومشاعره ، وهي ما عرفناها بأنها تحريكه بعد سكون ، ثم إثارة في الرواية نفسها ، وهي التحريك المفاجئ بعد حركة ذات عجلة منتظمة ، وهذا التعريف هو الذي يضع أيدينا على سر البناء القصصي في

في الحكم العام موهبة الكاتب نفسه ؛ إذ يتفاوت النجاح بين كاتب وآخر كل حسب موهبته ، لا حسب لون الرواية التي يكتبها ، بوليسية كانت أم غير بوليسية .

(د) يتحدث الناقد بعد ذلك عن الحبكة والذروة فيقول : « القصة البوليسية تعتمد على الحبكة الشديدة وتنتهي إلى ذروة واضحة من السهل إدراكها ، في حين تعتمد القصة ذات المستوى الرفيع على حبكة أقل تعقيدا ، وذروتها من الخفاء والنوعية بحيث يعتقد القارئ المتسرع أو الغافل أن الرواية لا تبلغ ذروتها ، أو أن ذروتها مشوشة غامضة . » (١٩)

وهنا نرى الناقد قد ربط بين أوصاف غير مرتبطة بالضرورة ؛ فشدة إتقان الحبكة ووضوح ذروتها لا يعني سهولة إدراكها بالضرورة ، فربما كان إتقان الحبكة يقتضي القارئ جهدا كبيرا في تتبع خيوطها ، وتركيزا شديدا في ملاحظة العلاقات وتطورها ، حتى ينتهي إلى إدراك الذروة بوضوح . وهذا ينطبق على الروايات الأدبية كما ينطبق على الروايات البوليسية ، ويلمس القارئ في بعض روايات أجاثا كريستي بنفس القدر الذي يلمس في بعض روايات توماس هاردى . وأعرف مثقفين على قدر رفيع جدا من الثقافة يعجبهم في توماس هاردى أنه وصافة ؛ ومعنى هذا أن وصفه للطبيعة ، ولللنباتات خصوصا ، في رواياته قد استغرق كل انتباههم أو جلته فلم ينتبهوا إلى إتقانه الشديد للحبكة الروائية . فالقول بأن إتقان الحبكة من سمات الرواية الرخيصة ، وأن تراخيها أو غموضها ونشوشها ، من سمات الرواية الرفيعة ، قول لا تؤيده إلا شواهد قليلة ، لا تصلح لتعميم الحكم . ولعل المسرح بحكم طبيعته أقدر على نقض هذا الرأي ؛ فنذا الذي يزعم أن حبكة (أوديب ملكا) أو (تاجر البندقية) أو (عطيل) حبكة غير متقنة ، وأن ذروتها غير واضحة ؟ حتى مسرح العبث يقدم لنا في بعض نماذجه حبكة متقنة وذروة واضحة . ولعل مسرحية « قاتل بلا أجر » ليويسكو مثل واضح على ما نقول ؛ فهي لا تقل في إتقان حبكة وسيرها قدما نحو ذروتها عن مسرحية « المصيدة » لأجاثا كريستي . أما إلغاء الحبكة إلغاء مقصودا في بعض نماذج مسرح العبث والرواية الجديدة فشيء آخر ؛ ثم إنه موجة فنية قصاراها أن تضيف إلى روائع الأدب التقليدي نماذج جديدة ، ولكنها لن تلغي أبدا وجوده أو تقلل من قيمته بنجاحها في الخروج على تقاليد الحبكة المتقنة .

ويمضي روكو فومنتوف تسجيل ما يأخذ به النقد على الرواية البوليسية فيتحدث عن الشخصيات وعن الأسلوب ؛ ولو شئنا أن نناقش كل ما أورده في دراسته عنها لخرجت بنا المناقشة عن الحيز المقدر لهذا المقال . ولكننا نجعل الأمر في أن كل هذه المآخذ - مثل سابقتها بالنسبة للبناء والصراع والحبكة - إنما مرجعها إلى الفروق بين كاتب جيد وآخر رديء ، لا بين نوع روائي ونوع آخر . فالعيب ليس في أن الرواية بوليسية ، بل العيب في أن كاتبها لم يحسن عمله ، تماما كما يحدث بالنسبة إلى الروايات غير البوليسية .

يتم ، ولو بصورة مبدئية ، قبل البدء في الكتابة ، وهو بذلك يختلف عن القالب Form الذي يتشكل في أثناء الكتابة جملة فجملة ، وفقرة ففقرة ، وفصلا ففصلا ، ولا يمكن وضع تخطيط مسبق له أو التنبؤ به . حيث إن الشخصيات والمواقف هي التي تشكله ، وذلك على العكس من البناء الميكانيكي structure الذي يقوم الكاتب بوضع التصميم الأساسي له . ومن هنا يكون من الممكن أن تستخلص قواعد عامة للبناء الروائي تصلح للتطبيق على أي رواية من نفس النوع ، كما يمكن أن يستعين بها الكاتب على إتقان عمله . وهذا هو المبرر للجهد الذي نطالب النقد ببذله لدراسة بناء الرواية البوليسية على اختلاف ألوانها ، بعد أن ثبت أن بناءها هو أفضل أنواع البناء من حيث القدرة على الإثارة والوصول إلى عقل القارئ ومشاعره وتوجيهها الوجهة التي يريدتها الكاتب .

يبدأ كونان دويل روايته بتحقيق البداية ذات الحركة المنتظمة ، أو ذات الأحداث التي تجري في نطاقها المؤلف والمنطق كما وصفها ألفريد هتشكوك . ولكنه لا يتخذ من حياة الزوج - واسمه نيفل سانت كلير - مهادا لخلق الحركة المنتظمة ، بل يتخذ من حياة دكتور واطسون ، مساعد شرلوك هولمز ، مهادا لهذه الحركة ، فيقدمه جالسا في إحدى الأمسيات مع زوجته بمنزله عندما يرق جرس الباب ، فيتوقعان أن القادم مريض في حاجة إلى إسعاف سريع أو معونة طبية ، ولكن الزائر الليلي كان إحدى صديقات العائلة ، وكانت في حاجة فعلا إلى معونة من دكتور واطسون ، ولكنها ليست معونة طبية بل إنسانية ، فزوجها - مسر هويتني - غائب عن بيته منذ ثلاث ليال ، وهي تعرف أنه قضى هذه الليالي في وكر لتدخين الأفيون ، وتطلب من واطسون أن يذهب إليه ويعود به . ويقوم واطسون بهذا العمل ، ويذهب إلى وكر الأفيون في «سواندام لين» ويعثر على هويتني ويعيده إلى بيته .

مثل هذه البداية تبدو بعيدة عن موضوع القصة في الظاهر . ولكنها ليست كذلك ، إذا أمعنا فيها النظر ، فالقصة أولا قصة لشرلوك هولمز ، تروى من خلالها قصة نيفل سانت كلير . وبهذا يكون لها بطلان يتقاسمان اهتمام القارئ ، بطل ثابت في كل السلسلة الروائية هو شرلوك هولمز ومساعداه واطسون ، وبطل خاص بكل رواية في السلسلة ، وهو نيفل سانت كلير في هذه الرواية .

ويستطيع الكاتب أن يبدأ روايته من محيط أي من البطلين ، وفي كثير من الروايات يختار الكاتب أن يبدأ بحياة البطل الخاص بالرواية ثم يدخل عليها البطل الثابت في مرحلة لاحقة ، ولكن كونان دويل اختار في هذه القصة أن يبدأ بالبطل الثابت ، أو بصديقه الذي يمثل ، وكان موقفا في هذا الاختيار لعدة أسباب ، فهو - من ناحية - قد أبعد الأذهان عن التنبؤ بموضوع القصة في مرحلة مبكرة قد تضعف كمة الإثارة والتشويق ، وهو من ناحية أخرى قد هيا الأذهان لجو القصة الخاص دون أن يكشف موضوعها ، وقد حقق هذا عن طريق مسر هويتني مدمن الأفيون ، فهو أيضا زوج محترم يخفف عن زوجته التي تبحث عنه ، أي أنه صورة مخففة من نيفل سانت كلير الذي تعرض القصة لموضوع اختفائه . وقد كان الكاتب ذكيا ومتعمكا من فنه فقدم الصورة بحيث لا تطغى على الأصل ، فمع أن هويتني زوج مخفف مثل

الرواية البوليسية . فلا بد أن تبدأ أحداث الرواية متحركة بعجلة منتظمة ، وتستمر في هذه الحركة صفحات تكفي لأن تنتقل سرعتها الرتيبة إلى مشاعر القارئ أو عقله فتخرجه من سكونه أو جموده بالنسبة إلى الموضوع والشخصيات ، إلى حركة منتظمة مماثلة ، ثم تتحرك أحداث الرواية حركة مفاجئة تخرج بها من السرعة المنتظمة ، وتخرج معها عقل القارئ ومشاعره ، إلى تسارع يزداد بعجلة غير منتظمة ، لا ينحكم فيها ويوجهها إلا موهبة الكاتب وخبرته . وقد عبر ألفريد هتشكوك عن هذه الطريقة بصورة أكثر وضوحا وإن كانت غير دقيقة : «تميز رواية التحقيق detective fiction عن كل الأنماط الأخرى من روايات الجريمة بأنها تلح على تقديم الحياة المألوفة ، وتقدم أحداثا غير مألوفة - السرقة ، إحراق المباني عمدا ، القتل ، ... الخ - في لغة عادية طبيعية منطقية .» ويزيد فكرته وضوحا بقوله : «إن الجريمة في هذا النوع من الرواية البوليسية كالبحر الذي يلقى به في بحيرة هادئة ، أو كالخيط ذي اللون الشاذ في نسيج لا لون له ، والمحقق هو إخصائي التشخيص ، وعمله هو أن يدرس الموجات الحادثة على سطح البحيرة ليعثر على الحجر الذي أثار اضطرابها ، وأن يلتقط الخيط الشاذ من النسيج المتناسق .» (٢١)

ويرجع عدم دقة تعبيره إلى أنه يوهم أن الحياة المألوفة هي الحياة العادية الخالية من المثبرات . وقد يكون هذا صحيحا في بعض الروايات ، ولكنه غير صحيح بالنسبة إلى روايات أخرى . ولكن النوعين يتفقان في أنها يقدمان حياة تسير فترة زمنية ما بسرعة منتظمة ، سواء كانت حياة ربة بيت تقضي يومها في رعاية زهور حديقتها ، أو حياة رجل شرير معقد يقضي يومه مخططا لقتل عدوه . المهم أن تستمر هذه الحياة بضع صفحات من الرواية قبل أن يقع الحدث الذي يغير من حركتها . لابد أن تستمر البحيرة هادئة فترة كافية قبل أن يلقى فيها بالحجر . وبعد هذا تتحرك الأحداث بتسارع لا يحكمه إلا موهبة الكاتب وخبرته كما قلنا ، ولكن مهما تباينت المواهب وتفاوتت الخبرات ، فهناك دائما نسيج يكاد يكون ثابتا في بناء رواية التحقيق ورواية اللغز . وقد اخترت قصة قصيرة من قصص «شرلوك هولمز» لنحاول من خلالها أن نضع أيدينا على هذا النسيج الثابت في البناء .

القصة عنوانها «الرجل ذو الشفة الملتوية» (٢٢) ، نشرت لأول مرة سنة ١٨٩٢ ، فهي من تراث الرواية البوليسية الذي نسج على منواله فيما بعد ، وهي من لون رواية اللغز التي تتفق مع رواية التحقيق في البناء ، سوى أن المحقق فيها يواجه لغزا غامضا لا مجرما معينا .

واللغز الذي تقدمه القصة هو اختفاء زوج محترم في ظروف تساوى فيها احتمالات قتله أو هروبه أو اختطافه ، دون أن يكون هناك مرجح ظاهر لأحدها ، فليس للزوج أعداء يبغون قتله ، فضلا عن أن جثته لم يعثر عليها ، وهو مستريح اقتصاديا وعائليا ، إلى درجة لا تجعل هروبه أمرا مقبولا ، ولم تلق زوجته رسالة بطلب فدية ترجع اختطافه . وقد تصدى شرلوك هولمز لحل هذا اللغز ، ونجح في حله كما هو متوقع .

وقبل أن نتابع المؤلف «كونان دويل» في طريقة بناء روايته لنرى كيف حقق القدر المطلوب من الإثارة ، علينا أن نلاحظ أن البناء Structure عملية ميكانيكية تتم خارج الرواية على أساس تخطيط

وعليه أن يفعل هذا دون أن يضني أهمية ، ولو ضئيلة ، على أى من هذه التفصيلات توحى للقارئ بأن فيها حل اللغز ، أو تكشف له عن طبيعة هذا الحل . ولأهمية هذا الجزء أوتر أن أترجمه ترجمة حرفية . قال شرلوك هولمز لصديقه واطسون :

« منذ سنوات - في مايو سنة ١٨٨٤ بالتحديد - جاء إلى صاحبة (لى) سيد مهذب يسمى نيفل سانت كلير ، يبدو من مظهره أنه يملك قدرا كبيرا من المال ، فاشترى فيلا كبيرة ، وخطط حديقته تخطيطا منسقا جميلا ، وعاش معيشة مرفهة بصورة عامة . وقد استطاع أن يعقد صلات الصداقة بالتدريج مع جيرانه . وفي سنة ١٨٨٧ تزوج ابنة أحد أصحاب مصانع الجعة المحلية وأنجب منها غلامين . ولم يكن له عمل ، ولكنه كان على صلة ببعض الشركات ، وكان يذهب بانتظام إلى لندن في الصباح ليعود في المساء بقطار الساعة ٥ ، ١٤ دقيقة الذى يستقله من شارع كانون . ومسترسانت كلير ، الذى يبلغ الآن السابعة والثلاثين ، رجل معتدل المزاج ، وزوج طيب ، وأب شديد الحنان ، وبصورة عامة محبوب من كل من يعرفه . ويحسن أن أضيف إلى هذه البيانات أن ديونه التى استطعنا أن نتأكد منها تبلغ ٨٨ جنيهاً وعشر شلنات ، بينما رصيده فى البنك يبلغ ٢٢٠ جنيهاً ، فليس هناك مبرر للقول بأن هناك متاعب مالية تثقل عليه . »

هذا الوصف الاستاتيكي لسانت كلير يقدم مجموعة من الحقائق عن الشخصية ، وهى حقائق منتقاة بعناية شديدة ، لا لرسم صورة دقيقة له فحسب كما يتبادر إلى الذهن عند القراءة الأولى ، بل لتخفى بينها حقيقة أساسية فى حل لغز اختفائه ، وهى أنه رجل بلا عمل ، وقد ساقها الكاتب بطريقة ذكية لا تلفت النظر إلى أهميتها ، إذ ربط بينها وبين ذهابه يوميا بانتظام إلى لندن وعودته منها فى موعد ثابت ، وهو لكى يزيدا خفاء ذكر موعد قطار العودة واسم محطة الركوب فى تفصيل يوههم بأن الأهمية لها ، وأنها سبب ذكر ذهابه بانتظام إلى لندن مع أنه بلا عمل ، وفى نفس الوقت دس هذه الحقيقة الأساسية بين مجموعة من الحقائق كلها ضرورية لفهم القصة وإن كانت غير ضرورية لحل اللغز . وهو بهذا يطبق قاعدة فى بناء قصة اللغز وقصة التحقيق ، وهى أن كل الحقائق التى تؤدي إلى حل اللغز ينبغى أن توضع كاملة أمام القارئ وأمام المحقق أيضا ، وذلك لسببين : أولهما أن تقدم للقارئ مادة لمشاركة المحقق فى التفكير . فهذا التفكير يمثل مصدر المتعة الأول فى هذا اللون من القصص . وثانى السببين هو ألا يحس القارئ بخيبة الأمل أو بأنه خدع عندما يقرأ حل اللغز فى آخر القصة فيكتشف أن حله يعتمد على حقيقة كانت مجهولة لديه ، فهذا يقضى تماما على معنى اللغز وعلى متعة التحدى التى يحسها القارئ ويطلبها من القراءة . ومثل هذا الخطأ لا يقع فيه إلا الكاتب الرديء الذى لا يتقن فنه .

وليس معنى هذا أن كل الحقائق ينبغى أن توضع أمام القارئ فى أول الرواية ، أو توضع متجاورة كما فعل كونان دويل فى هذه القصة كما سنرى فيما بعد ؛ فهذه قصة قصيرة وليست رواية ، وتركيز الحقائق ووضعها متتالية بهذه الصورة من خصائص القصة القصيرة ولا شأن له بالبناء البوليسى ، بل إن الأفضل فى الرواية الطويلة أن توزع الحقائق

سانت كلير ، إلا أن المكان الذى اختفى فيه معلوم للزوجة ، وهو وكر تدخين الأفيون ؛ ونسب الاختفاء واضح أيضا ، وهو أنه أسرف فى تدخين الأفيون حتى فقد القدرة على الإحساس بالزمن ؛ والعثور عليه وإعادته إلى الزوجة القلقة قد تم فى سهولة ويسر ، فلم يتكلف واطسون سوى استئجار عربة والذهاب إلى الكوروزع هويتنى فى العربة وإعادته إلى بيته . ليس هناك لغز إذن فى قصة اختفاء هويتنى ؛ والقارئ يشعر منذ أول لحظة أن هذا الاختفاء ليس هو موضوع القصة ، بل هو تمهيد للموضوع .

وشىء آخر حققه الكاتب بهذه البداية البعيدة فى الظاهر عن الموضوع الأصيل ، فقد استغله لتقديم وصف كامل ودقيق لشارع سواندام لين ولوكر الأفيون الذى تطل نوافذه الخلفية على أحد أرصفة النهر فى شرق لندن . وسنعرف فيما بعد أن أحداث اختفاء نيفل سانت كلير قد دارت فى هذا الشارع وفى هذا الوكر ، وأن رصيف النهر يلعب دورا مهما فى لغز اختفائه . ولو كان الكاتب قد ساق هذا الوصف الضرورى لفهم الحدث الأصيل فى أثناء وقوع هذا الحدث لعرقلت كثرة التفاصيل من تدفق الحركة الروائية ، وأصابنا القصة بقدر كبير من الإملال وبطء الإيقاع ، أغناه عنهما وضعه هذه التفاصيل فى هذا الجزء قبل أن تبدأ الأحداث الأصلية فى التحرك .

وشىء ثالث حققته هذه البداية ؛ فقد استغل عن طريقها دخول شرلوك هولمز فى الأحداث بطريقة حققت قدرا كبيرا من الإثارة ، وفى مرحلة كان شبح الإملال فيها قد لاح فى الأفق ، فن الطيعى - وقد ساق الكاتب اختفاء هويتنى والعثور على صورة حكاية خالية من الصراع - أن يبدأ القارئ فى الشعور بالملل بعد أن قرأ أربع صفحات - من أربع وعشرين صفحة هى كل القصة - دون أن يحس بالصراع ، ودون أن تتطور الأحداث نحو ذروة خاصة بها . ولكن هذه الصفحات الأربع كانت ضرورية - كما ذكرنا - لوصف مسرح الأحداث القادمة ، ولتهيئة الجو النفسى والعقلى لوقوعها ؛ فلم يكن من المستطاع الاستغناء عنها . وقد تغلب الكاتب على الإملال بإظهار شرلوك هولمز على المسرح بطريقة مثيرة ؛ فبعد أن عثر واطسون بهويتنى وأقنعه بالعودة إلى زوجته ، وسار به نحو الباب بين صفين من مدخني الأفيون ، شعر فى أثناء سيره بلكرة خفيفة فى كتفه ، وسمع صوتا يهمس له « بعد أن تمر بى التفت إلى الخلف وانظر إلى . » وكان يعرف هذا الصوت معرفة تامة ؛ فهو صوت شرلوك هولمز . وعندما التفت إليه رآه جالسا بدخن الأفيون بين مجموعة من المدمنين وقد تنكر فى ثياب رثة وهيئة زرية .

وهكذا بدأت الأحداث الأصلية فى التدافع إلى مسرحها ؛ فقد وضع واطسون هويتنى فى العربة وأعطى العنوان للمحوى وطلب منه أن يذهب به إلى هناك ؛ ثم وقف فى الظلام ينتظر شرلوك هولمز الذى خرج إليه وسار معه يحكى له السر فى وجوده المريب والمثير فى وكر الأفيون . وكان هذا السر هو اختفاء سانت كلير الغامض ، أى اللغز الذى تدور عليه القصة والذى يشغل شرلوك هولمز بحله . وفى هذا الجزء من القصة تتجلى قدرة الكاتب وموهبته الخاصة فى البناء البوليسى فقد كان عليه أن يقدم للقارئ هيكل اللغز متضمنا كل التفاصيل التى يكمن فيها الحل .

على مدى واسع من الأحداث والصفحات ، مما يعين الكاتب على إخفاء أهمية ما يبنى عليه حل اللغز منها ، ولكن بشرط أن يقتصر ذكر الحقائق على مرحلة عرض اللغز في الرواية ، فلا مجال لذكر حقائق جديدة في مرحلة الحل تجنباً للعب الذي أشرنا إليه .

وتبدأ أحداث القصة الأصلية - قصة اختفاء نيفل سانت كلير - بعد هذا العرض السريع للتحقيقات ، فقد ذهب كعادته إلى لندن ، وذكر لزواجه قبل خروجه أنه سيحضر معه لعبة المكعبات لابنتها الصغيرة . وبعد خروجه تلقت زوجته برقية من مكتب إحدى شركات الملاحة لتسلم طردا وصل إليهم باسمها ، فذهبت بدورها إلى لندن وتسلمت الطرد ، وغادرت مكتب الشركة في الساعة الرابعة وخمسة وثلاثين دقيقة ، وفي أثناء سيرها بحثا عن عربة مرت في شارع «سواندام لين» فسمعت صوت زوجها يهتف باسمها من نافذة في الطابق الثاني فوق وكر الأفيون ، ورأته في النافذة يلوح لها بيديه في فرح شديد ، ثم اختفى من النافذة ، كأن يدا جذبه بقوة وعنف إلى الداخل ، ولكنها استطاعت أن تلاحظ قبل اختفائه أن باقة فيصه ورباط عنقه متزوعتان من حول رقبة . فاندفعت إلى وكر الأفيون لتجد زوجها الذي أحست بأنه في خطر ، ولكن صاحب الوكر كان في أسفل السلم فنمعا في غلظة من الصعود إلى الطابق الثاني . فخرجت تطلب النجدة التي جاءت في صورة دورية من رجال الشرطة يقودها أحد المفتشين . واقتحم رجال الشرطة الوكر ، وصعدوا إلى الطابق الثاني ومعهم الزوجة فلم يجدوا أثرا للزوج ، وإنما وجدوا متسولا أعرج هو الذي يسكن هذه الغرفة . وأنكر المتسول أنه رأى الزوج ، وأيده صاحب الوكر في إنكاره ، واتهم كلاهما الزوجة بأنها إما مجنونة وإما أنها كانت تحلم في أثناء سيرها ، وصدق مفتش الشرطة أقوالها ، لولا أن الزوجة رأت صندوق لعبة المكعبات التي وعد زوجها بأن يشتريها لابنتها الصغيرة عند عودته ، فقلب هذا الاكتشاف الموقف ، إذ أدرك مفتش الشرطة أن الأمر جاد .

يطبق الكاتب في هذا الجزء قاعدة الإثارة التي أشرنا إليها آنفا ، فالأحداث كانت تسير بحركة منتظمة العجلة ، أو بطريقة مألوفة كما يقول هيتشكوك : الزوج يذهب إلى لندن كعادته ، والزوجة تذهب أيضا إلى لندن في مهمة عادية ، ثم تسير في الشارع باحثة عن عربة تركبها مثل أي سيدة في مكانها ، وفجأة تختل عجلة السرعة المنتظمة ، أو يلقي بالحجر في البحيرة الهادئة فيضطرب سطحها ، فتتدافع الأحداث غير المتوقعة منذ سماع زوجها يهتف باسمها في فرح حتى اكتشاف اللعبة التي وعد بشرائها لابنتها .

وقد ذكر الكاتب في أثناء سرده لهذه الأحداث المفاجئة مجموعة من الحقائق التي ستقوم بدور مهم في حل اللغز، وإن كان القارئ لن يلتفت إلى أهميتها وسط هذه الأحداث المثيرة ، فأمامنا جريمة قتل شاهدها الوحيدة هي الزوجة ، وهي لم تر الجريمة في أثناء وقوعها ، بل قبل وقوعها بلحظات ، وما رأته دليل لامرأ فيه على أن الجريمة قد وقعت فعلا ، فصيحة الزوج الفرقة ، وتلويحها بذراعيه مستنجدا ، وجذبه إلى داخل الحجرة عنوة ، كل هذا يؤدي بالضرورة إلى أن اعتداء عنيفا قد وقع على الزوج . فإذا أضيف إليه أنه كان بلا باقة ولا رباط

عنى ، وأنه اختفى عند صعود الشرطة بعد ذلك بدقائق إلى الحجرة ، نؤكد أنه راح ضحية جريمة . وقد اتجه التحقيق هذه الوجهة فعلا ، ولابد أن تفكير القارئ سيتجه أيضا هذه الوجهة ، غير متنبه إلى أن الوقائع قد رويت له ، كما رويت للمحقق ، من وجهة نظر الشاهدة الوحيدة . وهنا يقدم الكاتب ، تطبيقا لقاعدة أخرى من قواعد بناء الرواية البوليسية وهي المزج المتعمد بين الوقائع وتفسيرها من وجهة نظر الشهود ، فهتاف الزوج باسم الزوجة واقعة ، ولكن الفرع في صوته وجهة نظر ، والتلويع بالذراعين واقعة ، ولكن كونه يفعل هذا مستنجدا هو وجهة نظر ، وابتعاده عن النافذة بسرعة واقعة ، ولكن نسبة هذا إلى أن رجلا أو رجلا لا يجذبونه بعنف إلى الداخل هو وجهة نظر ، فقد تكون الصيحة دهشة لا فرحا ، وقد يكون التلويع بالذراعين أساسا لا طلبا للنجدة ، وقد يكون الدخول إلى الحجرة بسرعة فرارا لا خضوعا لقوة تجذبه . وهنا يكمن سر اللعبة كما يقولون في رواية اللغز ورواية التحقيق ، فأين الحقيقة وأين الوهم في هذه الوقائع ؟ ينبغي أن يكون المزج بين الحقيقة والوهم تاما ومتقنا في الرواية الجيدة البناء ، ويتم هذا عن طريق سلسلة من الوقائع التي تؤكد أن الوهم حقيقة ، وتبعد ذهن تماما في هذه المرحلة عن الشك في صدق وجهة نظر الشاهدة ، بل ينبغي أن تؤكد هذه الوقائع أن ما تروييه الشاهدة حقائق لا وجهة نظر على الإطلاق . وسوف أقدم ترجمة حرفية لهذه السلسلة من الوقائع المضللة . قال شرلوك هولمز لصديقه واطسون عقب اكتشاف لعبة المكعبات :

«أدى هذا الاكتشاف ، وما ظهر من الاضطراب الواضح على المتسول الأعرج ، إلى أن يدرك المفتش أن المسألة جادة ، ففحص الحجرة بعناية شديدة ، وكانت نتيجة الفحص تشير إلى أن جريمة قد وقعت . كانت الحجرة الأمامية مؤثثة كحجرة معيشة بسيطة ، وكانت تؤدي إلى حجرة نوم صغيرة تطل على أحد أرصفة الميناء . وكان بين الرصيف ونافذة حجرة النوم شريط ضيق من الأرض . وكان هذا الشريط عند انحسار المد جافا ولكن إذا جاء المد فإنه يمتلئ بالماء إلى ارتفاع أربعة أقدام ونصف على الأقل . وكانت النافذة عريضة ، ومصراعها يفتح بالرفع إلى أعلى . وعند فحص قاعدتها وجدت آثار دماء حديثة ، كما وجدت عدة نقط من الدم على الأرض . وعند تفتيش الحجرة الأمامية وجدت ثياب مستر نيفل سانت كلير مخبأة خلف ستار . كانت كلها هناك ماعدا معطفه . وباستثناء الثياب ولعبة المكعبات لم يكن في المسكن أي أثر لمستر كلير . كان من الجلي أنه قد ألقى به من النافذة ، إذ لا يخرج آخر سوى الباب الذي كانت مسر سانت كلير تقف عنده مستنجدة بالشرطة . وقد قصت بقع الدماء على أي أمل في أن يكون قد تمكن من النجاة سباحة ، فضلا عن المد كان في أقصى ارتفاعه وقعت هذه المأساة .»

هذه المجموعة الثالثة من الأحداث تختلف عن المجموعتين السابقتين في أنها تحتاج إلى تفسير ، ففي حين كانت المجموعة الأولى تصف الزوج وعاداته ، وفي حين كانت المجموعة الثانية ممتزجة بالتفسير الذي قدمته الزوجة من وجهة نظرها ، تأتي هذه المجموعة الأخيرة تطالب المحقق والقارئ بأن يجدوها تفسيرا ، فالثياب المخبأة تؤكد أن الزوج كان في الحجرة حقا عندما رأته الزوجة ، فأين هو الآن عند التفتيش ؟ الجواب

وجدت في حجرته فقد قال إن وجودها عنده يشير دهشته مثل رجال الشرطة تماما : فهو لا يعرف سانت كلير . ولم يكن أحد في المسكن غيره بعد ظهر هذا اليوم . وأنه لا يعرف كيف جاءت هذه الثياب أو صندوق المكعبات لتوضع في مسكنه . وطبيعي أن الشرطة قبضت على المتسول وأودعته السجن رهن التحقيق . ولكن التهمة لم توجه إليه . لأن الجثة - وهي جسم الجريمة - لم يعثر عليها بعد .

وهكذا وضع اللغز كاملا أمام القارئ والمحقق معا . فإذا كان سانت كلير لم يقتل فأين هو ؟ وكيف خرج - أو أخرج - من البيت دون ثياب ودون أن تراه الزوجة الواقفة عند الباب ؟ إن كان قد خرج من النافذة حيا وسبح في الماء فلماذا لم يعد إلى بيته ؟ ولماذا لم يتصل بزوجته ليطمئنها ؟ وإن كان قد أخرج عنوة وألقي به في الماء فلماذا ؟ وأين هو الآن إن كان لا يزال حيا ؟ أما إن كان قد قتل فمن قاتله ؟ وأين جثته ؟

وكل من الاحتمالين كما ترى يتساوى مع الآخر في إمكانية وقوعه . وكل منهما أيضا يجد في بعض الوقائع الصغيرة ما يستتضيه . وعلى المحقق - والقارئ معه - أن يعمل فكره ليرجح أحد الاحتمالين ويتابعه فحصا ومناقشة حتى يصل إلى الحقيقة . وقد وضع شرلوك هولمز السؤال في صيغة تردده إلى جذوره الأساسية فقال :

« ماذا كان نيفل سانت كلير يفعل في وكر الأفيون ؟ وماذا حدث له هناك ؟ وأين هو الآن ؟ وما هي العلاقة بين المتسول وبين اختفائه ؟ »

ونلاحظ هنا أن الكاتب يقدم العون للقارئ على حل اللغز . ولكنه عون ذكي ، أو خبيث إن شئت ، فهو يقدم له مجموعة من الأسئلة على لسان المحقق ، فيها سؤال واحد فقط هو الذي يحل اللغز . وهو ماذا كان نيفل يفعل في وكر الأفيون ؟ ولكن معرفة الجواب مستحيلة . إذا اكتفى بالحقائق التي قدمها حتى الآن : فلا شيء فيها يشير إلى وجود علاقة ما بين سانت كلير وبين وكر الأفيون . ويتساوى القارئ والمحقق في هذا : فمن المستحيل أيضا على شرلوك هولمز أن يعرف الجواب من الحقائق السابقة وحدها . وهذا يعني أن حل اللغز يحتاج إلى مزيد من البحث ، وهذا عمل المحقق لا القارئ ، ولكنه يجعل القارئ مشدودا إلى المحقق : يتابع كل خطواته ، ويتأمل كل ما يوجه من أسئلة وما يتلقى من إجابات . وهذا الجزء من البناء جوهرى عند كثير من الكتاب . وأحداثه تشغل غالبا أكثر صفحات الرواية . وتحقق لها أكبر قدر من الإثارة العقلية التي يشارك فيها القارئ بعد أن تقمص شخصية المحقق . ولا بد أن يشتمل هذا الجزء على نقطة التحول التي تضيء الطريق أمام المحقق والقارئ إلى حل اللغز . وإلا فقد هذا الجزء من البناء مبرر وجوده . ولكن نقطة التحول هذه ينبغي أن تقدم بطريقة تلفت نظر المحقق لا القارئ . وإن كانت تثير دهشته . وهذه قاعدة أخرى من قواعد البناء البوليسى في رواية اللغز أو رواية التحقيق . وهي أن المحقق لابد أن يسبق القارئ في قوة الملاحظة وفي الربط بين الجزئيات بخطوة ، ولكن لابد أن تكون خطوة واحدة فقط حتى لا تتسع الفجوة بين القارئ والمحقق إلى الدرجة التي تهدد عملية الاندماج التي تمت بينهما . ويتحدد مستوى

الطبيعى هو أنه خرج من المسكن : فمن أين خرج والزوجة كانت تقف على باب البيت ؟ لا يخرج له إلا النافذة العريضة التي تطل على مجرى الماء . وكيف خرج ؟ الدماء في الحجرة وعلى النافذة تقول إنه خرج مصابا . ربما كان جرحا . وربما كان مقتولا . كل الأحداث تؤكد - كما قال هولمز لصديقه - أن نيفل سانت كلير راح ضحية جريمة بشعة . ولم يبق أمام المحقق إلا العثور على الجثة بعد أن ينحسر المد والاهتداء إلى القاتل والقبض عليه .

وإن هنا يكون تيار الأحداث الأساسية قد اكتمل . ويكون دور القارئ مقصورا على المتابعة إرضاء للفضول فقط : أى أن القصة قدمت له الإجابة الكاملة عن السؤال (ماذا حدث ؟) . وينبغي كما رأينا أن تكون الإجابة عن هذا السؤال واضحة ووافية . لأن هذا الجزء يمثل عناصر اللغز الأساسية . التي تتضمن الحقائق اللازمة لحله . وإن كانت مختلطة بحقائق توضيحية وأخرى تفسيرية وثالثة ليست سوى وجهة نظر شهود الجريمة .

ويبدأ اللغز عند إثارة السؤال (كيف حدث ما حدث ؟) . والرواية الجيدة لا تطرح هذا السؤال مباشرة . بل تقدم مجموعة جديدة من الأحداث تدفع القارئ إلى أن يشير هذا السؤال بنفسه . وبذلك يتحقق شرط من شروط الرواية الجيدة . وهو اندماج القارئ مع أبطالها وأحداثها . وعندما يطرح القارئ سؤال (كيف ؟) فإن هذا يعني أنه قد حقق الاندماج الشعورى مع شخصية المحقق : أى أنه قد تقمص شخصيته وحل محله في الرواية . أو توحد فيه فشركه التفكير والانفعال . وقد توصل كوفان دويل إلى هذا بأن قدم واقعتين جديدتين تنقصان النتيجة التي أدت إليها الأحداث حتى الآن . فعندما انحسر المد لم تعثر الشرطة على جثة نيفل سانت كلير . بل عثرت على المعطف المفقود . ووجدت جيوبه مثقلة بمئات البنسات وأنصاف البنسات المعدنية التي وضعت فيه ليضمن من ألقاه من النافذة أنه سيغوص في الماء ولن يطفو على السطح فتراه الشرطة . ومعنى هذا أن جثة سانت كلير لم تكن تلبس المعطف عندما أُلقيت من النافذة . وهذا يؤدي إلى حد فرضين : فإما أنها أُلقيت دون المعطف وجرفها المد عند انحساره . فلماذا أُلقي المعطف وحده ؟ ولماذا أُلقي دون بقية الثياب ؟

أما الحقيقة الثانية التي قلبت الموازين فهي أن القاتل لابد أن يكون أحد اثنين : صاحب الوكر . أو المتسول . وقد ثبت أن صاحب الوكر كان في أسفل السلم يمنع الزوجة من الصعود بعد أن شاهدت زوجها حيا بثوان قليلة . فهو ليس القاتل إذن . وإن كان من الممكن أن يكون شريكا أو معينا للقاتل . أما المتسول فكان جالسا . عندما اقتحم رجال الشرطة المسكن . في هدوء لا يتوافر لرجل ارتكب جريمة قتل منذ ثوان . ثم إن التحريات أثبتت أنه رجل مسالم وديع لم يسبق أن أقدم على عمل من أعمال العنف أو عمل يخرق القانون . باستثناء احترافه التسول . كذلك أثبتت التحريات أنه لم تكن هناك على الإطلاق علاقة بينه وبين سانت كلير . وقد قدم نفسيرا مقنعا للدماء على النافذة وعلى الأرض . فقال إن إصبعه قد جرح وهو يرفع مصراع النافذة فتساقطت منه هذه الدماء . وكان إصبعه مجروحاً حقاً . أما ثياب سانت كلير التي

(٥)

يمكن تلخيص بناء القصة السابقة في مجموعة من القواعد تصلح أن تتخذ أساساً لبناء رواية التحقيق ورواية اللغز. وهي قواعد تمكن الكاتب كما قلنا من تصميم هيكل للرواية سابق على مرحلة الكتابة. مما يحقق للبناء قدراً من التماسك والصلابة. ويوفر للرواية قدراً من الإثارة والتشويق. وتتلخص هذه القواعد فيما يلي:

(أ) مرحلة أولى من الأحداث العادية بالنسبة إلى شخصيات الرواية تستغرق صفحات تكفي لأن تنتقل إلى القارئ حركة الأحداث المنتظمة.

(ب) تقع الجريمة فجأة بطريقة تغير من السرعة المنتظمة في المرحلة السابقة، وتدفع الأحداث إلى قدر من الاضطراب والإثارة.

(ج) تقدم في أثناء حدوث الجريمة مجموعة من الوقائع مختلطة بوجهة نظر الشهود دون أن يكون هناك ما يربط القارئ أو المحقق إلى التفريق بين ما هو حقيقي وما هو مجرد وجهة نظر قابلة للخطأ.

(د) بعد أن يسير المحقق - والقارئ معه - في الطريق الذي تحدده الوقائع السابقة لحل اللغز - يقع حادث جديد، أو يكتشف حادث قديم، يقلب الموازين، فينتزع للمحقق - والقارئ معه - أن الطريق الذي يتبعه خطأ ولن يؤدي إلى الحل الصحيح. وهنا تبدأ مرحلة اللغز والبحث والتحري والمتابعة.

(هـ) لا بد من وجود نقطة تحول تضيء الطريق إلى الحل الصحيح. وينبغي أن توضع هذه النقطة في موضع مناسب لتحقيق أكبر قدر من التشويق والإثارة. وينبغي أن يكون هذا الموضع في مرحلة العرض لا في مرحلة الكشف.

(و) خلال كل المراحل السابقة ينبغي أن تتضمن الوقائع عناصر لحل لغز الجريمة، موزعة بطريقة لا تلفت نظر القارئ، بحيث لا ينفاجاً في النهاية بأن الحل كان متضمناً في حقيقة ظل يجهلها طوال الرواية، أو في حادثة طرأت بعد أن وصل الحل إلى طريق مسدود.

(ز) ينبغي أيضاً أن يسبق المحقق القارئ خطوة واحدة فقط في القدرة على الملاحظة وفي الربط بين الجزئيات، بحيث يبدو الحل للقارئ في النهاية ممكناً لم يحل بينه وبين اكتشافه إلا نقص بسيط في ذكائه وقوة ملاحظته.

(ح) ينبغي أن يكون الحل - عندما يبيح - مبيناً على حقائق كانت معروفة للقارئ من قبل. كما ينبغي أن يكون هو التفسير الوحيد الممكن لمجموعة الأحداث التي وقعت جلها. فلا يغفل تفسير حادثة جزئية. ولا يحتمل أن يشاركه حل آخر في هذا التفسير. ومتابعة هذه القواعد في الأعمال الروائية المعترف برفعة مستواها. نجد أنها متوافرة في أفضل هذه الأعمال، وأنها تلعب دوراً أساسياً في جودة الرواية. ولعل رواية الإخوة كارامازوف مثل واضح على هذا التلاحم بين البناء البوليسي والرواية الجيدة، فإذا تتبعنا الخط الروائي فيها وجدناه تطبيقاً متقناً لهذه القواعد، ولكن هذا موضوع آخر لا يتسع له هذا المقال الذي أشعر بأنه تجاوز الحيز المقدر له.

الرواية من حيث الجودة أو الرداءة بقدره الكاتب على الاحتفاظ بهذه الخطوة التي تتوقف عليها المتعة التي يشعر بها القارئ في أثناء قراءة الرواية. وقد بين هتشكوك سر هذه المتعة بقوله: «إن مقياس عبقرية المحقق إنما يوجد في حساسيته الزائدة نحو الشاذ، سواء كان كلمة أو حركة أو أداة أو حدثاً، بحيث يلاحظ أن هذه الكلمة قيلت في غير موضعها من الحديث، أو أن هذه الحركة حدثت دون أن يكون ثمة داع، أو أن هذه الأداة موجودة حيث لا ينبغي أن توجد، فتظل هذه الملاحظة مختزنة في عقله، حتى تأتي اللحظة التي يعيدها فيها إلى مكانها الطبيعي. وهؤلاء القراء الذين يتابعون المحقق يجب أن يعرفوا كل شيء مثله، وأن توضع كل التفاصيل تحت أعينهم مثلما هي تحت عينه، ولكن نقصهم حساسيته الزائدة نحو ملاحظة الشاذ. وهذه هي اللعبة التي تقدم إلى القارئ. إنه يعرف - مثل المحقق - كل شيء يمكن أن يرى أو يسمع، والتحدى لذكائه هو أن يلاحظ مثل المحقق الشيء غير الطبيعي، وأن يكون صورة مثيرة من مجموعة الصور السالبة المحيية للآمال.» (٢٢)

ولما كانت قصة الرجل (الرجل ذو الشفة الملثوية) قصة قصيرة لا رواية فلن نجد فيها كثيراً من البحث والتحري والتفصيلات التي تتوافر في الرواية الطويلة. وإنما نجد نقطة التحول مباشرة بعد وصول المحقق وصديقه إلى بيت نيفل سانت كلير. فقد دار هذا الحوار بينه وبين الزوجة:

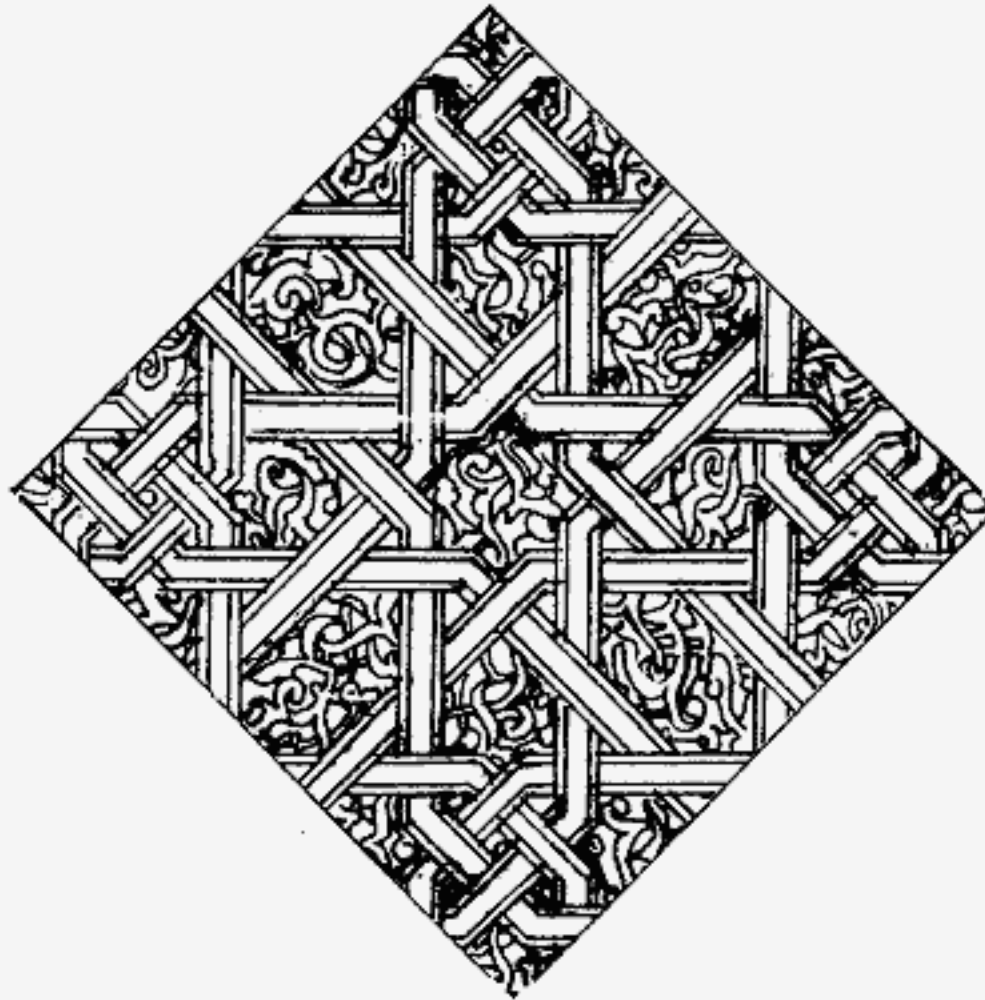
«هل تعتقد يا مستر هولمز من أعماقك أن نيفل لا يزال حياً؟»
«لا ياسيدتي. بصراحة لا أظن أنه حي.»
«أظن إذن أنه ميت؟»
«نعم.»
«مات مقتولاً؟»
«أنا لا أقطع بهذا. فرما مات مقتولاً.»
«وفي أي يوم لقي حتفه؟»
«في يوم الاثنين الذي رأيته فيه بشارع سواندام لين.»
«إذن، هل آمل في أن نكون كريباً معي فتوضح لي كيف أتيت تلقيت منه اليوم هذه الرسالة؟»

ولعلك لاحظت كيف هيأ الكاتب عن طريق الحوار الفرصة لتكون نقطة التحول مفاجئة تماماً للمحقق والقارئ على السواء. ولعله فعل هذا ليعوض ما أرغمه حجم القصة القصيرة وتكنيكها على حذفه من عوامل الإثارة في الجزء الخاص بالبحث والتحري. ولكنه التزم القاعدة التي أشرنا إليها التزاماً تاماً: فقد قدم نقطة التحول هذه في إطار مناقشة اللغز وقبل مرحلة الحل، وبذلك كانت ضوءاً ينير الطريق أمام المحقق والقارئ في وقت واحد، فلا ينفاجاً القارئ في النهاية بأن الحل كان كامناً في حقائق لا يعرفها.

ولست في حاجة إلى متابعة القصة إلى الجزء الذي يقدم حل اللغز، فهذا الجزء يعتمد على موهبة الكاتب وقدرته على استعمال أدواته الفنية أكثر مما يعتمد على تطبيق قواعد عامة في البناء.

- (١٢) هذه التفرقة بين الحادثة والحدث تيسر الدراسة فقط ولا وجود هذين المصطلحين خارج هذا المقال .
- (١٣) **action** ويقصد بها هنا سلسلة الأحداث التي تؤدي إلى التعبير بطريقة درامية عن عقدة القصة . وتكشف عن شخصياتها . وتلقى الضوء على موضوعها . ويقصد بالتعبير بطريقة درامية **Dramatization** أن نجربنا القصة بشيء ما لا أن نجربنا عنه ، فتبكي في «عطيل» لا نجربنا عن الغيرة بل نجربنا بالغيرة نفسها بحسمة في أفعال وأقوال .
- (١٤) Introduction to the Short Story, p. 5.
- (١٥) Alfred Hitchcock Presents, p. 9.
- (١٦) Introduction to the Short Story p. 5.
- (١٧) «هاملت» - ترجمة الدكتور عبد القادر القبط (المقدمة)
- (١٨) Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Everyman's Library), p. 7
- (١٩) Introduction, p. 5
- (٢٠) The Pocket Book of Great Detectives, P. 5
- (٢١) John Morray, The Adventures of Shertock Holmes, 1924. p. 119.
- (٢٢) The Pocket Book of Great Detectives, p. 5.
- (١) **Pulp Story, Slick Story** وتعني الأول القصص المنشورة في مجلات تطبع على ورق صقيل . وتعني الثانية القصص التي تطبع طباعة خشنة . وكلتاها تدل على الانحدال والسوقية .
- (٢) روايات وقصص مصرية من العصر الفرعوني . ترجمها إلى الفرنسية جوستاف لوفيفر . وترجمها إلى العربية الدكتور علي حافظ . صفحة ٢٥١ (العدد ٦٦ من مجموعة الآلف كتاب) .
- (٣) عصر الأساطير . تأليف توماس يلفينش . ترجمة رشدي السبعي صفحة ٣١٤ وما بعدها (العدد ٥٦٤ من الآلف كتاب) .
- (٤) The Brothers Karamazov, The Introduction by David Magarshack, p. 12.
- (٥) «ذكريات في منزل الموتى» لدمتوفسكي . ترجمة الدكتور سامي الدرووي . صفحة ٤١ ، ٤٢ (المجلة العامة للتأليف والنشر)
- (٦) The Brothers Karama zov., p. 13.
- (٧) «هاملت» . ترجمة الدكتور عبد القادر القبط - سلسلة المسرح العالمي . المقدمة صفحة ٧ .
- (٨) المرجع السابق صفحة ٨
- (٩) المرجع السابق صفحة ٢٠٠
- (١٠) R. Fumento, Introduction to the short Story, p. 5.
- (١١) أوضح مثل على هذا اللون من الروايات رواية فونتازا لسيلوني

مركز تحقيق تكاملي علوم إسلامي



الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعات تحت إشراف من الكتب الجديدة

تقدم

أحمد اليرموك
دراسة فنية
بدرى العزب
١٩٥٠

س. ب. سنو
الثورة العلمية
د. حسين عوصه
١٩٥٠

ابن رشد
تأليف كتاب العبادة
تحقيق
د. محمود قاسم
١٩٥٠

روائع
جبران خليل جبران
• النبع
• رمل وزبد
• عيسى بن الإنسان
• حديقته النبع
• أرباب الأرض
د. ثروت عكاشة
١٩٥٠

الماضي المحي
تأليف د. إيمان ريس
ترجمة: شكري إبراهيم سعيد
١٩٥٠

سارتر بين الفلسفة والأدب
تأليف: موريس كراستون
ترجمة: مجاهد عبد النعم مجاهد
١٩٥٠

مأساة الوجه الثالث
مترجم
أحمد عنترة مصطفى
١٩٥٠

الموسيقى في الحضارة المغربية
تأليف: بول هنري لابن
ترجمة: د. أحمد ممدوح محمد
١٩٥٠

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

وقفاً مزمعاً

رواية

النخيل إلى العلم ولفون الميسنقيل

«فكل حلم يمكن أن يحوله أولئك الأقوياء قوة كافية بالإرادة إلى خلق إذا كانوا يؤمنون

برنارد شو

«إن علينا ألا ننظّر بالدهشة مما سيحمله لنا المستقبل .. فيكون فقط بعضا من الأشياء
التي حلم بها الكثيرون ، وكتب عنها البعض أيضا ..»

ي . هينجر

عصام بهي

عصرنا هو عصر العلم الذي غزا بكشوفه وتطبيقاته آفاقاً ما كان يحلم أكثر العلماء تفاؤلاً وخيالاً
بإتباعها ، كما حقق - في زمن قصير من التاريخ - ما لم تحققه البشرية كلها في تاريخها كله قبل
عصر العلم . والعصر يبدأ عملياً بتلك الثورة التي قادها علماء القرن السابع عشر ، بدءاً من جاليليو
ونيوطن وغيرهما ؛ فقد قلب جاليليو من خلال منظاره المطور التصورات القديمة عن مكان الأرض من
الكون ؛ وكشف نيوتن عن قوانين الحركة والجاذبية .. وهكذا توالى الكشف العلمي ، وتطبيقاتها
العملية ، التي توجت بالرحلات إلى القمر ، وسفن الفضاء المتجهة إلى الكواكب الأخرى ، والثورة
الرائعة في مجال المواصلات والاتصالات بين البشر في كل بقعة من المعمورة . وكان طبعاً أن ينعجم
«أدب الخيال العلمي» - في الحقبة نفسها تقريباً - عن هذه الثورة العلمية . وكان الطريف أن عالماً
ألمانيا هو الذي بدأ بالكتابة في هذا اللون من النتاج الأدبي ؛ فقد كتب ^(١) عالم الرياضيات الألماني
المعروف «كبلر» قصة باللاتينية اسمها «الحلم» ، نشرت بعد وفاته في سنة ١٦٣٤ ، أراد من خلالها أن
يسلط كشوفه الخاصة في علم الفلك ؛ فهو أول من توصل إلى الحساب الصحيح لمدار الكواكب .
وكان كتاب كبلر مزجاً من الخيال الأدبي والمعرفة العلمية عن الفضاء ؛ «ولهذا فقد بقي مصدر إلهام
لكتاب كثيرين من المهتمين بفكرة غزو الفضاء» ^(٢) .

القرن ، وما تزال ، واحدة من أكثر ألوان الأدب شعبية ، لا ينافسها في
مكانتها إلا الرواية البوليسية .

ورواية الخيال العلمي تنطلق من حقيقة علمية ثابتة أو متخيلة
لتكشف عن جانب مجهول من الكون ، أو لتصف حياة البشر في
المستقبل القريب أو البعيد . فقد تكون الرواية هنا رداء محبباً ترتديه

ويعد الكاتب الفرنسي جول فـيرن Jules Verne والكاتب
الإنجليزي ويلز H. G. Wells الرائدان الحقيقيين لرواية الخيال العلمي
Science Fiction ؛ فقد كان لغزارة إنتاجهما وحيويتهم ، واحتفاظهما
بعنصر السحرة ، فضلاً عن خيالهما المبدعين ، دخل كبير في تلك
الشعبية التي ما تزال كتاباتها تحتفظ بها إلى اليوم . وعلى أية حال فقد
أصبحت رواية الخيال العلمي في العشرينيات والثلاثينيات من هذا

الجديدة» - صورة لأحلام البشر في دولة ناجحة ، وبشر سعداء ، يتمتعون بصحة جيدة ، ويعرفون كل شيء ، أو على الأقل يحققون درجة عالية من الثقافة .. وهكذا^(٧) .

هذا الحلم تحول إلى كابوس على يد كتاب الخيال العلمي ؛ فقد جعلتهم متابعتهم لتطورات العلم ، وإدماهم التفكير في آثاره الممكنة على الحياة الإنسانية ، وملاحظتهم أن التقدم المادي يفوق نموه وتطوره بمراحل نمو الوعي بالقيم الدينية والروحية والإنسانية ، وأن العلم وتطبيقاته يتجهان إلى خدمة أهداف التفوق الجنسي أو السياسي بتسخير كل الإمكانيات العلمية لتطوير وسائل الفتك بالبشر ، أو إحاطتهم بالرعب القاتل - جعلهم هذا كله يرسمون صورة مخيفة لحياة البشر في المستقبل القريب أو البعيد .

فصمويل بترل Samuel Butler يهاجم في «إيرهون» Erehwon (١٨٧٢) القيم المعاصرة له ، وكان يرى أن الآلة قد جعلت من الإنسان عبداً لها . وأنه إذا تسنى للآلة أن تسيطر وتحكم فإنها ستتحدى وتهدم الحضارة الإنسانية^(٨) . ولقد كان بترل يكتب - فيما يبدو - وفي ذهنه مجتمع المعاصر أكثر من عالم المستقبل . ولقد رأينا كيف انتقد ويلز فكرة التخصص المتطرف ، والنتائج الوخيمة لانحراف العلم عن سبيله السوي في خدمة البشر ، وهي الفكرة التي سبق أن طرحها في «آلة الزمن» Time Machine (١٨٩٥) ، حيث ينتقل بطلها إلى مستقبل مخيف لتطور مرتد^(٩) . وفي رواية : (١٩٨٤) لجورج أورويل George Orwell يحذر الكاتب من نظم الحكم الشمولية ، التي لا تسيطر على الأمور السياسية فحسب ، بل تسيطر أيضاً على فكر الأفراد بل على أمورهم العاطفية ، ويحول النظام وينستون سميث في النهاية من حالة الفرد المطالب بالخصوصية الفردية إلى حالة الرضا التام عن النظام^(١٠) .

وهذه الشمولية الآلية هي نفسها موضوع ، عالم جديد شجاع ، Brave New World (١٩٣٢) لألدوس هكسلي A. Huxley ، فالآلات الرهيبة تتحكم في كل شيء في الحياة من تخليق الأطفال وتشكيلهم في الأنابيب إلى توجيه كل فرد (وقد سبق تجهيزه) إلى وظيفته (التي سبق تحديدها كذلك) في المجتمع .

ولا حاجة بنا إلى الاستطراد أكثر من هذا ؛ فمن الواضح أن الأمثلة السابقة نجسد - مرة أخرى - ذلك المأزق الحرج الذي وقع فيه الإنسان . فالتقدم العلمي المطرد في سرعة مذهلة يعد الإنسان بعالم من السعادة (المادية) المذهلة ، ولكنها سعادة كسعادة الخنازير التي يتم إطعامها إضعافاً جيداً ، على حد تعبير كولن ولسون^(١١) ، في حين أن الإنسان إذا خير بين هذه السعادة وبين الحرية والشعور بالذات والقيم الإنسانية .

الإنسانية . لاختار الأخيرة ، «فالحاجة الكامنة في اللا شعور الإنساني إلى الحرية أكثر من حاجته إلى السعادة»^(١٢) . وهذا فليس غريباً أن يهرب الإنسان أو يحاول الهرب أو التمرد على هذه المدن (المضادة للمثالية) والحياة فيها مثل أبطال هكسلي وأورويل وزامياتين^(١٣) وكلاارك^(١٤) ، لأن الإنسان لم يقنع في يوم من الأيام «بسعادة الخنازير» !

الحقيقة العلمية ، ويكون الكشف عن هذه الحقيقة هو الهدف ؛ وهذا جانب ضئيل من إنتاج الرواية العلمية .

أما الجانب الأكبر من هذا النتاج ، الذي يعشقه الناس ، فينقسم إلى قسمين : الأول منها يدور حول مغامرات الإنسان في العوالم المجهولة ، وبخاصة غزو سكان الأرض للكواكب الأخرى ، أو غزو سكان هذه الكواكب للأرض ، أو مجرد السياحة بين الكواكب . والقسم الثاني يدور حول بناء عالم مثالي Utopia ، أو عوالم مضادة للمثالية (أو مرفوضة) Anti Utopia .

وقد بدأ أدب رحلات الفضاء - كما أشرت - في القرن السابع عشر ، وما يزال يكتب فيه إلى اليوم . فقد كتب^(١٥) بعد كبلر الكاتب الإنجليزي وليم جودوين وجون ويلكتر وسيرانو دي برجرانك وجول فيرن وويلز وغيرهم كثيرون .

ولقد كان الهدف : في البداية ، هو محاولة استكشاف العالم الغريب العجيب ، على أساس من مكتشفات العلم في عصرهم . وبالرغم من أن أحداً لم يكن يستطيع أن يجزم - في ذلك العصر - بأن على القمر حياة ، فإن هؤلاء الكتاب راحوا يتخيلون شكل سكان القمر والحضارة التي بنوها ، ويصورون رد فعل الإنسان الأرضي إزاء هذه الحضارة القمرية . وهي صور تعكس . وبخاصة عند ويلز ، مثلاً - مخاوفهم مما يمكن أن تصير إليه حضارة أهل الأرض أنفسهم . فويلز «يقدم لنا صورة مبكرة لما يقدمه هكسلي فيما بعد في عالمه من عمليات الخلق والتشكيل في الزجاجات ، وما يتبعها من خلخلة الحياة من القيم الحقيقية . على نحو يدفع بني البشر إلى إدمان المخدرات أو الانتحار . فهذه إذن صورة ساخرة للتخصص المتطرف من ناحية ، ولما يمكن أن يؤدي إليه العلم إن ضل الطريق من ناحية أخرى»^(١٦) .

هؤلاء الكتاب لم يكونوا يفصلون - في خيالهم أو أهدافهم - عن الكوكب الذي يعيشون عليه - الأرض . فجاعة فيرن ، التي يجذبها نجم مذنب لتدور في فلكه مدة ثم يتركها فتعود - تعترف بقيمة اعتماد الإنسان على صلاحية عالمه له ؛ في حين يقول كافور Cavor بطل ويلز إنه لا الإنسان ذو فائدة للقمر ولا القمر للإنسان^(١٧) (ويبدو أنها مقولة أثبتت صحتها حتى الآن !) . هذا في حين تحول السفر في الفضاء في مرحلة أخرى إلى وسيلة من وسائل تحقيق الانطلاق من هذا العالم ، وتصور أبطال القصص العلمي أن في تقديمهم بكوكب واحد نوعاً من السجن والنفي ، وأن الجاذبية الأرضية صارت عبثاً يحاول الإنسان التخلص منه . ولكن الخطر الأكبر على الإنسان الذي يريد الانطلاق إنما يأتي من هذه القوة المضادة التي تعمل في داخله وتعوقه عن اتخاذ الخطوة الحاسمة ؛ إنها قوة الخوف من اللانهاية التي لا تقل عن الرغبة في الحرية والتخلص من القيود^(١٨) .

ويبدو أن المأزق نفسه ، الذي يصوره أدب الفضاء - إذا صححت التسمية - كان قائماً على نحو آخر في أدب «المدن الفاضلة» . فقد كانت المدن الفاضلة - منذ كتب توماس مور «يوتوبيا» ، وتوماسو كامبا نيل «مدينة الشمس» ، وفرانيس بيكون «أطلانتس»

رسماً تخطيطياً sketchy^(١٩) ؛ لأنها لا تقصد لما فيها من طاقة على الصراع ، لكن لمجرد قدرتها على حمل رسالة يرغب الكاتب في بثها للقارئ. وكذلك الشأن في الأحداث ؛ ففيها الكثير من التفكك ، والاختراع ، والانفلات من أسر المؤلف والمعقول . ويلوح أن إحدى عثرات مؤلفي القصص العلمية هي أنهم يميلون إلى إنهاء القصص بأمر مثيرة لخلق انطباعات ناجحة عنها ، أو ميلهم إلى بث الرعب في قلوب القراء .^(٢٠) وأسوأ وأفزع ميول القصص العلمية ميلها إلى اللغة العلمية والغربة من أجل الغربة وحدها ، حيث يحسن الكتاب قصصهم بدروع من المصطلحات العلمية والفنية التي تصيبها بالصعوبة فضلا عن التشابه والتكرار .^(٢١)

لكل هذا فليس غريبا ألا يرضى هذا النوع من الكتابة الذوق المثقف ، وأن يبدو تافها في نظر من يتذوقون الأدب الرفيع ، بل إن النقاد والدارسين قد أسقطوه من حسابهم بوصفه من أدنى طبقات الخيال ، أو هو الهراء الذي لا طائل وراءه .^(٢٢) وهذا موقف ظالم ولا شك ، لا لأن هذه الكتابة ترضى جانباً كبيراً من القراء في الدول المتقدمة ، التي أصبح العلم يشكل جانباً كبيراً من حياة الأفراد العاديين اليومية فيها ، وأصبحت المخاوف التي يعبر عنها هي مخاوف البشر العاديين ، بل لأننا ينبغي أن نعاملها - بداية - بمنطقها الخاص ، ونقبل منها بناء فنياً معقولاً تبلغ من خلاله رسالتها على نحو بالغ الخطورة والعمق ، سواء أكانت هذه الرسالة تقف في جانب العلم ، أو في جانب التحذير من مخاطره ؛ لأن الرسائل - في الواقع - لاتناقض بينها ، بل بينهما - بالأحرى - تكامل وتساند لا يمكن إغفاله . ويكفيها أنها استطاعت - حتى الآن - أن تعبر عن المشاعر المتناقضة للبشرية إزاء إنجازاتها الرائعة ، وما اقترفته أيديها أيضاً ، تعبيراً فيه الكثير من الصدق والعمق . وأنها فتحت آفاقاً جديدة للخيال البشري ، يحدد فيها قواه ، ويبعد النظر إلى قضية المصير البشري من وجهة جديدة .

• • •

وكتابتنا - حين يتجهون اليوم إلى ذلك اللون من النتاج الروائي - لن يجدوا في الأدب العربي إلا هذه المثيرات الأولية للخيال (التي أثرت بالرغم من هذا في أوروبا وفي نتاجها الروائي تأثيراً واسعاً لا ينكر) ، والتي نجد في عمل مثل «حي بن يقظان» لابن طفيل أو حكايات السندباد و«ألف ليلة ..» بعامية ، أمثلة واضحة لها . أما رواية الخيال العلمي بمعناها العصري ، التي كانت نتاج عصر العلم الحديث - كما بينت - فلم يكتب منها في الأدب العربي الحديث إلا نماذج محدودة جداً ، نكاد نعد على الأصابع^(٢٣) . لهذا فإنه يتجه بالضرورة إلى التراث الغربي في هذا اللون الفني ، محاولاً إرساء دعائم في أدبنا .^(٢٤)

والكاتب العربي الذي يكرس قلمه لرواية الخيال العلمي . إذا ما كان صادقاً مع نفسه ، ومع ظروف المجتمع الذي يعيش فيه في هذه الفترة من تاريخه ، فإنه سيواجه قضية العلم من منظور يختلف على نحو ما عن منظور الكاتب الغربي . فالغربيون - وقد حققوا في الواقع قدراً كبيراً من التقدم المذهل الذي كانوا يحلمون به . والذي ظهرت آثاره في مجتمعاتهم حقاً . قد يفتقح لهم أن يعبروا عن وجهات نظر ارتدادية وبائسة

وهكذا استطاعت رواية الخيال العلمي ، منذ البداية ، أن تكون تعبيراً عن موقف الإنسان من العلم في تطوره المذهل في العصر الحديث ؛ فعبّرت أولاً عن روح المغامرة والجرأة والتطلع بأمل إلى المستقبل وإلى عوالم جديدة يرتاد أفقها الإنسان ، ثم توقفت عند نردده بين الرغبة المطلقة في التحرر والانطلاق وبين خوفه الغريزي من الضياع في اللانهاية ؛ ثم توقفت أيضاً توقفاً طويلاً وعميقاً هذه المرة ؛ عند المأزق الإنساني بين وعد العلم بالسعادة المادية المطلقة ، وبين استلابه للحرية الفردية والذاتية الشخصية وخلخلته للقيم الإنسانية والروحية . وبإله من مأزق !

• • •

ورواية الخيال العلمي تعتمد اعتماداً يكاد يكون كلياً على الخيال المبني على بعض الكشوف العلمية . وهي لا تعترف ، بالطبع ، بأن نتائجها خيالية (وهي ليست كذلك حقاً) لأن النبوءة هدف عموري من أهدافها . ولا يمكن حصر النبوءات الصادقة التي أشار إليها كتاب الخيال العلمي . بدءاً من الضبوط على سطح القمر ، وانتهاء - إن كانت لنبوءاتهم نهاية - بغياب القيم في المجتمعات الصناعية الكبرى والمتقدمة علمياً .

ورواية الخيال العلمي رواية أفكار أكثر منها رواية حبكة جيدة أو شخصيات مدروسة . فهي تهدف - بداية - إلى إثارة خيال القارئ إلى أقصى حد (وهي في هذا تنتسب إلى التراث الشعبي والخرافي أكثر من انتسابها إلى تراث الأدب الجاد) لتنتقل به خلال هذه الإثارة إلى تصوراتها عن العوالم الغريبة التي تدبر أحداثها فيها . أو لتصل برسالتها إلى عمق الكيان العقلي والروحي للقارئ . فهذا اللون من الرواية لا يهدف إلى «تطهير» الناس - كما يقول أرسطو - بل إلى تحرير الخيال البشري ، لا بإثارة الشفقة والرعب - بتعبير أرسطو أيضاً ، بل بمحاولة إثارة الدهشة والعجب^(٢٥) . وقد يكون هذا حكماً صائباً بطبيعة الحال ، شريطة أن تعتبر هذه المشاعر مشاعر إيجابية تستطيع أن تقف في وجه المخاطر التي تنبه إليها الكثرة من الأعمال الجادة والجيدة من روايات الخيال العلمي . فلا شك أن هؤلاء الكتاب لم يكونوا يكتبون ليتسلوا هم أنفسهم ، أو لمجرد أن يسلموا قراءهم ، وإلا لكانوا كاللاعبين بالنار !

ولأنها رواية أفكار في المقام الأول ، فإن بناءها الفني يشوبه كثير من الضعف ؛ فحبيكات معظمها «ذات طابع صياني ساذج»^(٢٦) ، ومشكلة الانتقال - مثلاً - في الزمان أو المكان ، وهي المشكلة الأولى التي تواجه كل كتاب الخيال العلمي ، نجد فيها تصورات غاية في الغرابة ، والسذاجة في الوقت ذاته . فإذا كان كبلر ينتقل على جناح الحلم (وهو أكثر الحلول معقولة) ، فجول فيرن ينتقل جماعته إلى القمر داخل قوقعة تطلق من مدفع هائل ! وويلز الذي بذل كل ما في وسعه من معرفة في سبيل تصميم مركبة تتخلص من الجاذبية الأرضية في «الرجال الأول على القمر» هو نفسه الذي ينتقل بطله في الزمان «بآلة الزمان» .. وهكذا . فليس مهماً كيف ينتقل هؤلاء في الزمان أو المكان ، لكن المهم هو ما يحدث بعد انتقالهم ؛ ماذا يشاهدون ؟ وما حكمهم على ما يشاهدون ؟

والطبيعة البشرية في رواية الخيال العلمي مبسطة تبسيطاً شديداً^(٢٧) . فالشخصيات غير مدروسة ولا ناضجة^(٢٨) ؛ وهي ترسم

ينجح فى استخدامه مع البشر - سيكون عاملا إيجابيا فى خدمة إنسان المستقبل . فالتبريد - فى رأى الدكتور - سيكون الملجأ الحصين للبشر من الحروب والمجاعات والأوبئة والأمراض المستعصية ومن عصر الجليد المتوقع حدوثه فى المستقبل . والتبريد سيحدث ثورة فى التعليم - وسائله ونتائجه - وفى كتابة التاريخ ، وفى عصر الإنسان الفرد ، بل أيضا فى الفرصة المتاحة للفرد للاستمتاع بالحياة ومسراتها . وأيضا فإن التبريد سوف يحدث ثورة فى مجال تشكيل العلاقات بين البشر فى أنخص خصوصياتها ، كالعلاقة بين الأب والأم وأبنائهما ، وبين الأخوة . وبين الزوج وزوجاته - اللاتي سيتعددن بالضرورة فى انتقاله عبر الزمن على متن التبريد : «الأطفال المبردون سوف يكونون تحت الطلب فى أجهزة التبريد ، ومن هنا سنهبط حرارة تعلق الأم بوليدها .. والرجل .. أى رجل سيمكنه السباحة عبر الكون وعبر الزمن فيتزوج عشرات الزوجات (؟ !) ومن هنا سيكون تعلق الزوج بزوجته عارضا ثانويا .. والإخوة قد يفترقون كل فى عصر مغاير لعصر أخيه فلا تعود حينئذ لكلمة الأخوة معنى لديهم .. نفس الأسرة الواحدة ستفكك ويتشتت أفرادها لا عبر مسافات ولكن عبر أزمنة بعيدة مترامية .. » (ص ١٣٤) .

وهو عصر يرى الدكتور حلم أهله وقد تحرروا نهائيا من سجن الأطماع والخوف والاستغلال .. ويراها كامل بهنسى - الصحفي - «عصر الراحة والرفاهية .. والمتعة .. والأمان .. حيث لا ذل ولا حروب إلى الأبد .. »

وتكتمل صورة العصر - المستقبل بالقاهرة المتسعة ومبانيها الزجاجية الشفافة الشاهقة تحت سحابة صناعية فى لون البنفسج تقبها عواصف الجو وتقلباته ، وتحولها إلى عاصمة كونية ، وسيادة اللغة العربية وانتشارها على ألسنة البشر كافة ، وسيادة البشر على الكواكب الأخرى ، والتغير الثورى فى وسائل المواصلات داخل البلاد . وفيها بينها ، ومع الكواكب الأخرى . وكل هذا ينعكس بدوره على بشر المستقبل . طوال القامة ، والأكثر نحافة ورشاقة وشبابا وجالا ومرونة عضلات وذكاء . لقد انتشرت أجهزة التبريد فى كل مكان فحفظت الشباب وزادت الحيوية وأطالت الأعمار .

هذه هى الصورة التى يتصورها الكاتب للمستقبل من خلال أحلام الدكتور حلم وكامل بهنسى . وهى صورة المدينة - الحلم - «البشر - الحلم» التى يتحس هذا كامل حساسة تنسبه عمله ومستقبله - بالمنهوم لضيق البشر الذين لا يحلمون بالمستقبل البعيد ! - وينسبه مصيره أيضا . ولكن نقطة واحدة تفرقه فى هذا العالم - الحلم - هى هذه الصورة القاسية التى يتوقعها الدكتور حلم «للعاطفة المقدسة .. زهرة كل عصر .. وكل وجود ..» - للحب . بمعناه الواسع الشامل . الذى يبدأ من الأسرة ويصل إلى البشر والكون جميعا : «لقد كانت نقطة شاذة حقا تلك التى اعترضتني فقلبت موازين عقلى . وأخذت أردد فى أعماق «لأى هدف نعيش كل هذه الأعوام الطوال المتخمة بالنعم .. لماذا نقطع كل ذلك الشوط من أعمارنا ، الذى لا تبدوله نهاية .. إذن .. إذا كان الواحد منا سيمضيه فى صحراء التيه وحده .. بمفرده .. دون رفيق سوى ظله هو .. »

تجاه المتقدم العلمى . أما نحن ، فإن العلم بالنسبة لنا هو المخرج الوحيد من المأزق التاريخى الذى وقعنا فيه ، أو الذى وجدنا أنفسنا فيه ، وبدون اللجوء إلى العلم فى هذه الأزمة ، فلا أمل لنا فى أن نمثل مكانا ما فى عالم اليوم المتدفع فى عنف لتجاوز نفسه وإنجازاته . ولا ينبغي أن يكون لما حدث فى الغرب من خلخلة فى القيم الإنسانية والروحية تأثيره السلبي على أنحيازنا التام إلى جانب العلم ، فمجتمعاتنا أكثر تماسكا روحيا وإنسانيا ، كما أن التخطيط الواسع (وهو منتج علمى خالص) للإفادة من منجزات العلم وتطبيقاته ، بل إنتاج هذا العلم وهذه التكنولوجيا ، مع وضع ما حدث فى الغرب فى الاعتبار ، يمكن أن يجنبنا الآثار السلبية للإفادة الواسعة غير المحدودة من العلم والتكنولوجيا . فلا يجوز - إذن - أن نطلق نذر الخطر ونحن ساكنون فى أماكننا . بل الأوفق أن ننحاز - بلا حدود - إلى الجانب الإيجابى فى العلم ، وأن نحاول التخفيف من آثاره السلبية على أنفسنا وعلى الآخرين ، حتى نشارك بإيجابية صحيحة فى صنع عالم المستقبل .

• • •

وقضية «المستقبل» هى القضية التى تسيطر على رواية نهاد شريف «قاهر الزمن» التى يجسد موقف كل شخصية فيها لا أزمته هو الشخصية فحسب ، بل أيضا أزمته الروحية جميعا بإزاء العلم ، الذى سيؤدى بنا تقدمه إلى المستقبل ، إلى اللانهاية . التى تقشعر أبداننا فرقا كلما فكرنا فيها ! دون أن نذكر أن هذا العلم نفسه هو طريقنا الوحيد إلى عالم المستقبل ، عالم التقدم والرخاء الحرية .

تدور الرواية حول عالم مصرى يحاول قهر الزمان بإخراج الإنسان من مجال تأثيره . ويتم هذا من خلال بحوث يجريها هذا العالم ، حيث ينجح فى تبريد الإنسان تبريدا كاملا ، فيتوقف بهذا تأثير الزمن عليه ، ويصبح فى حالة (عدم مؤقت) يمكن قطعه ووصل ما انقطع من الاتصال بالزمن بإيقاف مؤثرات التبريد .

والدكتور حلم صبرون - وهذا هو اسم العالم المصرى - يهدف من وراء هذا لا إلى انتظار عالم المستقبل فقط ، بل إلى المشاركة فى صنعه أيضا . إنه يتوقع أن تندلع الحرب العالمية الثالثة فى أى وقت حتى نهايات القرن العشرين . وهذه الحرب ستكون الضربة القاضية للجنس البشرى كله «الذى ستدمر أكثر من ثلاثة أرباع ما يحتويه عالمنا السابع فى مداره ضمن المجموعة الشمسية العتيدة .. من أنفس ومدنيت .. » . ولابد من (حفظ) طليعة من الجنس البشرى ، تجدد حياة الجنس البشرى على الأرض ، وتعيد إلى الحياة وجهها الحقيقى عن طريق العلم . لهذا يختار الدكتور حلم مجموعة منتقاة من العلماء المتخصصين فى فروع مختلفة من المعرفة ، معه ومع ربيبته ومساعدته وصحفي ، تُروى الرواية من وجهة نظره ، ليكونوا هذه الطليعة .

وأحلام الدكتور حلم صبرون لا تقف عند حد (الوصول) إلى المستقبل فى سلام ، لكنها تتسع لتصل إلى المستقبل وتشكيله إيجابيا . فالدكتور يطلق على المستقبل اسم (عصر حلم) ، لأن التبريد - الذى

يطرحه الموضوع كله سيكون - ولاشك - حول قدرة الإنسان الجمد - إذا ما نجح في الوصول إلى المستقبل - على استيعاب عصر آخر والتفاعل معه ، وأيضاً قبول المجتمع له ورضاه عنه . والأهم هو مدى فائدة البشرية من هذا كله .

إن الكاتب يرى أن الفائدة مؤكدة ، وأنها في صالح البشرية ومستقبلها ، لأن نجاح التبريد يعنى الوقاية من الأوبئة والأمراض المستعصية والحروب وغدر العصر الجليدى القادم (الذى يبدو كأن بشائه قد لاحت في الشمال !) ، كما أنه سيؤثر على العملية التنموية التى يمكن أن تتم للتلاميذ وهم في حالة تبريد لا تصل إلى درجة الصفر المطلق بمخاطبة العقل الباطن بوساطة ذبذبات أو موجات لاسلكية معقدة ... وهكذا .

وليس لنا أن نرفض هذه الصورة المتفائلة بدءاً ، فإدام الكاتب يبدأ من نقطة انطلاق علمية صحيحة ، فإن كل ما يترتب عليها يحتمل أيضاً أن نصل إليه في المستقبل . المهم أن يضع العلم في اعتباره الأبعاد الإنسانية والمشكلات الاجتماعية التى تنشأ عن مثل هذا الوضع الغريب للعلاقات البشرية والاجتماعية المترتبة على علاقة الإنسان بالزمن ، حيث يصبح الإنسان هو السيد ، بعد أن ساد الزمن طويلاً ، وما يزال !

و « الزمن » الذى يتصدر الرواية - منذ العنوان - يشارك في بناء الرواية ، وفي التكوين النفسى لشخصياتها ، كما يدفع الرواية كلها إلى الحركة والتطور .

والرواية تبدأ من المستقبل ، لتعود بنا إلى الماضى - والزمن هنا بالنسبة إلى القارئ . فالرواية تبدأ بتقرير يقدم به باحث تاريخى سنة ٢٣٠١ الرواية - أو المذكرات والأوراق التى عثر عليها : « مجموعة من الأوراق القديمة البالية - وكان بعضها على هيئة مذكرات أو يوميات شخصية - والباقي عبارة عن قصاصات متناثرة - وقد وجدت المجموعة كلها في حالة يرثى لها وقد التهمت النيران أجزاء كبيرة من أولها ومن آخرها .. » (ص ٧) . وقد تم العثور على هذه الأوراق في منطقة (حفائر) المرصد المصرى (القديم) في حلوان . ومن سياق الرواية - فيما بعد - نعرف أن هذه الأوراق هي المذكرات الشخصية للصحنى كامل بهنسى ، والمذكرات التى كان يدونها - أو يملئها - الدكتور حلم صبرون عن أبحاثه وأفكاره حول التبريد . وبالطبع كان على الباحث التاريخى أن يحقق ويحذف ويضيف حتى يخرج لنا بهذه القصة .

إن البداية من المستقبل - بوصفه حقيقة - توحى إلى القارئ وتقوده إلى العالم الذى سيدخل إليه ويتعامل معه ، عالم الحلم بالمستقبل والعمل له ، كما أنها تعطى لهذه الأحلام والأفكار ما تستحقه من الاهتمام والجدية ، فربما تكون هذه الأحلام والأفكار - بحق - أسساً راسخة للمستقبل المنشود .

والرواية تعود بمحادثاتها - كما أشرت - إلى الماضى ، إلى سنة ١٩٥١ وما قبلها ، حتى تنأى بالقارئ - فيما يبدو - عن الحدود الضيقة للزمان الحاضر . ورواية الخيال العلمى - كما هو معروف - رواية تخرج دائماً من حدود الزمان الحاضر ، وأيضاً من حدود المكان - هنا ، غير أن

ولقد هالتى الخطر القائم ، وصدمنى ..

أى عالم براق هذا الذى ظننته ، وكيف سيكون متقدماً وهو يباعد بين الآباء والأبناء .. بين الأخوة والأخوات .. بين الزوجة ورجلها .. والفرد وأسرته .. والصديق وصديقه .. كل يذهب في زمن مغاير عن زمن الآخرين ، كل يسبح في عالم بعيد ومختلف عن عالم أقاربه ورفاقه ، وعلى هذا القياس فكل واحد من هؤلاء لن يعود يرى سوى نفسه ، فنفسه وحدها هي التى ستلازمه وحينئذ ، سوف يكون القانون المطلق الذى يسود هو الأنانية . فأى مجتمع هذا الذى يزدهر في ظل الأنانية وحب الذات ؟ .. وأى رباط بديل سيجمع أفرادهم ؟ ..

(ص ١٣٨ - ١٣٩)

هذه الوقفة مع النفس ، ومع عالم المستقبل ، لا تقف حجر عثرة في سبيل الحماسة الشديدة التى يبدىها لأبحاث الدكتور حلم وأفكاره عن عالم المستقبل . فقد تكون حساسيته تجاه العلاقات البشرية في المستقبل نابعة من أنه كان - في تلك المدة - مرتبطاً بعلاقة عاطفية مع « زين » ربيبة الدكتور حلم ، كما أن حرمانه من أبويه وفي فترة باكورة من حياته ذو تأثير على رؤيته للمستقبل واهتمامه بهذا اللون من العلاقات .

فستطيع إذن أن نقول إن قلق كامل على إطار العلاقات الإنسانية في المستقبل لا يحول اليوتوبيا - إذا صح أن تسمى هذه الشذرات عن حياة المستقبل باليوتوبيا - إلى (يوتوبيا مضادة) في الرواية . لكن الذى يعوق استسلامه للمستقبل استسلاماً كاملاً هو إطار العلاقات الحاضرة في (فيلا) الدكتور حلم ، كما سنرى .

وبناء اليوتوبيا - إذا صح مرة أخرى أن نسميها كذلك - في هذه الرواية ينطلق من خيال علمى صحيح ، فالتبريد أصبح اليوم علماً ، انطلق في البداية من ملاحظة فترات الليات الشتوى الذى تمارسه بعض أنواع الحيوان ، التى تنخفض فيها معدلات النشاط الحيوى لأجهزة الجسم إلى أدنى مستوياتها . ويستخدم التبريد في بعض العمليات الدقيقة بالقلب أو المخ ، وتتم في درجات حرارة منخفضة Hypothermia^(٢٥) . وهناك « علم يعرف باسم «علم التبريد الشديد Cryogenic» ، وله استخدامات وتطبيقات كثيرة في مجال العلوم الكيميائية والفيزيائية والبيولوجية .. فنحن - مثلاً - نستطيع أن نحفظ بالخلايا أو الأنسجة الرقيقة حية لفترات قد تطول ، وذلك باستخدام التبريد الشديد ، بعد معاملة الخلايا بمواد خاصة ، حتى لا يتحول ماؤها إلى بلورات دقيقة من الثلج قد تدمر جزئياتها الأساسية تدميراً ... »^(٢٦)

أكثر من هذا فإن في أمريكا جمعية شعارها «جمد الجسد وانتظر ..» ثم اخرج مرة أخرى إلى الحياة ، أسست ١٩٦٤ ، وأنه يوجد حتى الآن حوالى أربعة عشر جسداً أمريكياً محفوظاً في كبسولات تحت درجة حرارة منخفضة جداً ..^(٢٧) ولا أحد يدري - بالطبع - حتى الآن نتيجة هذه العمليات ، كما لا يدري أحد أيضاً ما يمكن أن يطرأ على هذا العلم من حركة وتطور وكشوف . ولكن السؤال الذى

يحسن - أن يصل إليه . لكنهم - في النهاية - لا يصلون إليه إلا بفكرهم وأحلامهم . وعن طريق هذا الفكر وهذه الأحلام نتعرف - نحن القراء - ملامح عالمهم المستقبلي .

أما إنهم لا يصلون إلى هذا العالم ، فهذا واضح من الرواية ونهايتها ، إذ لم يبق منهم في النهاية إلا قصة صراعهم الرهيب مع الزمن ، ومخلفات هذا الصراع ، وليس مؤكداً أن من بينها دلائل مؤكدة على النجاح في الوصول إلى المستقبل . والمؤكد أن أحداً من الشخصيات التي كانت تعمل لهذا المستقبل لم يصل إليه ، لأننا رأينا - في الرواية - مصارعهم ، الواحد بعد الآخر . فلم يكن لأحدهم أن يصل إلى (يوتوبيا) ، لأن أحداً منهم - أيضاً - لم يمنح نفسه خالصة للحلم ، أو يزرع هذا الحلم في نفوس أصحابه الآخرين . فتحولوا إلى عقبات دمرته ودمرت حلمه . إن اللحظات الثلاث للزمن - الماضي والحاضر والمستقبل - تعيش متجاوزة متفاعلة في نفس الإنسان ، وتؤثر في تكوينه وسلوكه معاً ، والوصول إلى المستقبل لا بد أن يكون تضحية بالماضي والحاضر ، أو - بالأحرى - تحويلاً لها إلى قوة إيجابية فعالة تدفع الحياة كلها نحو المستقبل . فالزمن ليس مظهراً خارجياً بقدر ما هو كيان نفسي ، والذي يصارع الزمن ويحاول قهره ، عليه أن يقهر آثاره أولاً داخل نفسه وداخل نفوس الآخرين . وما استطاع بشر أن يفعل هذا حتى الآن . فهل يستطيع المستقبل أن يفعل ؟ !

إن الدكتور حلم صبرون غامض الماضي ، فكامل بهنسي ، الصحنى ، لم يعرف عنه إلا أنه سليل إحدى الأسر الألبانية الفقيرة . وقد هاجر والداه منذ أكثر من ربع قرن إلى مصر .. وبموتهما ترى الصغير حلم في كنف أحد الباشوات من أثرياء الإسكندرية حتى كبر وتزوج من ابنة الباشا .. ثم سافر معها إلى أوروبا لاستكمال دراسة الطب التي تعلق بها .. ولكن الزوجة ماتت بالخارج في ظروف مريبة . وحين عاد حلم إلى مصر ليزاول مهنته في الإسكندرية فوجئ الناس بالباشا يلحق بالابنة في ظروف أكثر غموضاً بعد أن ترك وريثاً وحيداً لكل أملاكه في الثغر ، هو حلم صبرون . (٥٧ - ٥٨) وباع حلم كل هذه الأملاك ليتزوى في (فيلا) الجبل بخلوان ، مع استغلال مستشفى - كما نعرف بعد ذلك - في جلب المرضى من الفقراء لإجراء تجاربه عليهم .

وكانت معه في الفيلا فتاة ، نعرف في النهاية أنها أخت زوجته التي ماتت ، وأنه يحبها حباً شديداً ، صامتا . ثم نعرف أيضاً أن أختاً له ماتت غريقاً في الإسكندرية ، وأن قرب الشبه بين كامل وبين هذا الأخ هو ما جعل الدكتور حلم يأتي بكامل إلى الفيلا ليساعده في تسجيل أبحاثه . كما جعله أيضاً يعامله معاملة تختلف عن معاملته للآخرين .

هذا الماضي الغامض للدكتور حلم لا ندرى أكان سبباً في اهتمامه بمشكلة التبريد ، أم أنه كان نتيجة لهذا الاهتمام ؟ لكن المؤكد أنه ماض لا يفخر به الدكتور فيكشفه للناس ، وإن كان يعيش قوياً داخل نفسه ويؤثر فيها ، على ما نرى في معاملته لزين - أخت زوجته ، ولكامل - شبيه أخيه الأصغر الغريق .

أما حاضره فكله مكرس لتجاربه العلمية على التبريد ، ولرعاية

الأغلب أنها تلجأ إلى المستقبل ، فلماذا يلجأ كاتبنا إلى الماضي ليصل من خلاله إلى المستقبل ؟ ربما لتلك الأماكن والأحداث والشخصيات التي نستطيع أن نتعرف عليها بسهولة ، والتي تضيء على الرواية كلها مسحة من الواقعية - بمعنى من معانيها - بحيث لا نشعر في الرواية بذلك الجو الغريب العجيب في روايات الخيال العلمي التي تعتمد في أحداثها - كما ذكرت - على الهروب من الزمان والمكان .

هذا أيضاً لم يهرب الكاتب من المكان ، لكن هرب فقط من المجتمع إلى حد كبير . إن القسم الأول من الرواية تدور أحداثه في مرصد مدينة خلوان وفي أحد بيوتها ، ثم تنتقل الأحداث بعد هذا إلى المسرح الرئيسي في (فيلا) نائمة في حضن الجبل خلف المرصد بعيداً عن العيون ، تتحول - بالنسبة إلى الصحنى الذي يروي الأحداث - إلى سجن لا يستطيع منه فكاًكا ، مادياً أو معنوياً ، إلى النهاية .

ومما يزيد الشعور بألفة عالم الرواية وعدم غرابته أن الكاتب لم يحاول فرض أى شخصية أو حادثة تبلغ غرابتها حد الشذوذ ، أو تبلغ حد أن تكون تكريناً خيالياً - بمنطق الخيال العلمي الذي يبلغ حد رسم ملامح جسدية ونفسية جديدة للبشر أو الجنس جديد منهم - إن التكوين الجسدى والنفسى مألوف ومسوغ لكل شخصية من شخصيات الرواية . فالوصف الجسدى للدكتور حلم - مثلاً - قد يبدو غير مألوف ، وبخاصة ملامح وجهه ورأسه : « والغريب أن رأسه إلى عنقه لم تكن به شعرة واحدة نامية ، لا حواجب ولا رموش ولا شارب . اللهم سوى خط رفيع من الزغب الأشيب امتد خلفاً فيما بين أذنيه .. » . وقد يبدو هذا الوصف غير مألوف (لكنه ليس مستحيلاً على أية حال) ، لهذا يتبعه الكاتب مباشرة بقوله : « كما بدت هناك آثار حروق طفيفة حول عينه اليسرى وجزء من جبهته وأذنه بامتدادها . على أن الصلعة .. وآثار الحروق .. لم تكن لتخفى وسامة الرجل وتناقض قامته ... » وأيضاً ليقول الدكتور حلم نفسه إن هذا كله كان نتيجة لانفجار كمية من الغازات خلال تجربة كان يجريها بمعمله منذ عشرين عاماً ، وأن تأثير الانفجار كان قوياً على بصيلات الشعر ، فلم ينبت الشعر في رأسه ووجهه أبداً .

وهكذا نستطيع أن نجد أمثلة كثيرة على هذا المنحى في الرواية . كل تصرف محسوب ، وكل ملامح لشخصية خلفه ماضٍ يفسره أو أمل في المستقبل يجذبه إليه ، كما سنرى وشيكاً .

وعلى المستوى نفسه : لا نجد الكاتب يقصد قصداً إلى رسم معالم (اليوتوبيا) أو عالم المستقبل بالانتقال إليه ، غير «نومان» . لكن الأهم بالنسبة إليه هو أن نصحبه إلى عالم (صنع المستقبل) ، إلى عالم المعامل العلمية والتجارب ، إلى فكر هؤلاء العلماء الذين يحلمون بالمستقبل ثم يحاولون - عملياً - أن يقودوا البشرية إليه ، إلى العقبات التي تقف في سبيلهم ، والقيم التي تحكمهم ، والقضايا التي يطرحونها ، مباشرة أو التي تطرح نفسها خلال مسيرتهم . إن الكاتب هنا لا يهتم بالهدف قدر اهتمامه بالطريق الذي يوصل إليه ، والعقبات المثيرة عليه . والتضحيات التي تبذل في سبيل اجتيازها . فالمستقبل يتمدد بمساحة هذه الرواية ، ويدفع كل شخصياتها إلى الحركة ، لأسباب متباينة ، وكل منهم يحاول - بما

وهو يصارحه بخلافه معه في إجراء تجاربه على البشر ، ويدينه بقتل أستاذ الفلك ، وينظر إليه - برغم إعجابه بتجاربه وفكره العلمي - على أنه شخص شرير ، قاتل . لكن في النهاية يحاول الإيحاء لنا بالتعاطف معه ، بل يدافع عنه في مواجهة حسنين (الذي يتخفى باسم مرزوق) المجرم الحارب من العدالة .

قد يكون هذا التناقض في موقف الرواية من الحكم على شخصية الدكتور حلیم ولید التناقض والتردد في موقفنا إزاء العلم وإنجازاته الماثلة . وفي موقف الراوي نفسه - كامل - من الشخصية ؛ وهو تناقض مفهوم وله مسوغاته في شخصية كامل ، التي تعد أكثر شخصيات الرواية اكتمالا . فكمال صحفي ، يحب للعلم ومحج للمغامرة . وماضيه وحاضره لا يقفان في سبيل حركته المستمرة في الطريق الذي يحب . لقد فارقته أهله ، ورياء أحد أقاربه ، فانطلق في الحياة وراء مغامراته وبخوته العلمية . فهو في أول الرواية ينتقل إلى حلوان ومرصدها ليكتب بحثا عن تاريخ الفلك . وحين يرى زين - ربيبة الدكتور - ويحدث له حادث العربة التي كادت تدمره في طريق المرصد ليلا ، يندفع في البحث لينفتح له عالم الدكتور حلیم الغامض ، مستهينا في سبيل الوصول إليه بعمله وحياته نفسها .

وحين يدخل إلى عالم الدكتور حلیم بغموضه وتجاربه وأفكاره تستولى عليه الدهشة وحج الاستطلاع ، والإعجاب أيضا . فيستسلم له . غير أن العلاقة التي تربطه بزين توقف هذا الاندفاع إلى عالم المستقبل ، إلى جانب عدم موافقته على ما يقوم به الدكتور من اتخاذ البشر (حيوانات تجارب) . فهو هنا يتجاذبه إيمانه بالعلم وإعجابه بالدكتور حلیم وبفكره ، في الوقت الذي يوجهه إيمانه بالحب وبالحرية وباحترامه للإنسان إلى الطريق الآخر بعيدا عن الدكتور . وعصره المستقبلي . لهذا لا نجد إيمانه بالمستقبل يتعدى إعجابه بأفكار الدكتور بل إنه حين يكتب عن هذه الأفكار في حاسة شديدة ، فإن وقفته عند مسألة العلاقات الإنسانية والهدف من الحياة في المستقبل بدونها ، تجعل جذوة حماسه تكاد تنطفئ . لهذا فهو يهرب مع زين ، لكن محاولة الهرب تفشل . وهي تفشل لا لأنها أصبح محكوما عليها بالسجن في (فيلا) الدكتور إلى النهاية ، خشية أن يكشف أسرارها وأسرار أهلها . لكن - وهذا هو الأهم - لأنها أصبحت معلقين في الزمن ، فلا هما يعيشان الحاضر في حرية العلاقات البشرية السوية . ولا هما يستسلمان لعالم المستقبل استسلاما كاملا ؛ لأن الحاضر يقف دونها وهذا . فالعلم الوحيد الذي يحلم به كامل في سجنه . بعد محاولة الهرب ، وفي أشد لحظات حاضره نعاسة ، يدور في عالم القاهرة المستقبل ، التي ينتقل إليها بعد استسلامه - في الحلم - للتبريد . وهو حين يخرج من سجنه ، وبعد قتل كل من الدكتور ومرزوق وانهار (الفيلا) والمعمل ، لا يستطيع أن يعود إلى الحياة الطبيعية مرة أخرى . إن ما يعلمه عن عالم المستقبل ، الذي ينتظر (خروجه) من خلف هذه الأنقاض ، من «قلعة النائمين» ، يجعله يرتبط به ولا يبارحه ؛ حتى إذا ما طرق المستقبل الأبواب كان هو في انتظاره ليفتح له . كما أن الحاضر لن يقبله ، لأن أهله (لا بصدقونه) ، حتى أقرب الناس إليه لا يصدقون روايته عن التبريد والنائمين

زين التي يحبها حبا شديدا صامنا يائسا . لأنه متأكد أن حياته لا تروقها ، بل تخنقها . وأنه هو نفسه لا يكافئها بالفرق الكبير في السن والشباب المولى ، وحج السيطرة القاتل في شخصيته . هذا فضلا عما يرتكبه من جرائم ، يحاول تسويغها لنفسه وللعلم ، بإجراء التجارب الفاشلة على مرضى مستشفى . الذين يدخلون معمله أحياء ويخرجون أمواتا . إن تبريراته - فيما يبدو - لا تقنع أحدا . بل لا تقنعه هو نفسه ؛ فهي تعيش صارخة بداخله . يتمنى لو يتخلص منها . لكنه لا يملك التوقف : .. ولكن .. افهمي .. فإني لست على كل السوء الذي تتمثله .. فلي كذلك الجانب الخير في شخصيتي والذي يناقش أفعالي وبطالني عنها الحساب .. غير أنه للأسف الجانب الأضعف .. وفي الحقيقة فإنك حين تبدى اعتراضا على عمل من أفعالي فأنا أنت دون أن تدري تنصر جانبي الضعيف هذا .. (١١٢)

هل شخصية الدكتور هي تلك الشخصية الخطية التي نعرفها في أدب الخيال العلمي : العالم الذي يندفع بكل قوته في علمه وتجاربه ، مسخرا في سبيل ما يهدف إليه كل ما يصادفه حتى البشر ؛ فيلقى في النهاية مصيرا مظلما ينبع من عمله نفسه ؟ أم أنه شخصية إنسان يتقلبه ماضيه وحاضره فيحب نفسه كلية للمستقبل ولأحلامه وأفكاره فيه بطلا في طريقه كل شيء . ويؤجل حياته كلها - حتى علاقة حبه - إلى المستقبل . لأنه سيجد نفسه فيه ؟ إن في الشخصية فجوة لم تمتلئ لتصل بمحاولة انتشار الشخصية من «الخطية» إلى الاكتمال . لقد حاول الكاتب إضفاء أكبر قدر من الغموض يستطيعه على شخصية الدكتور حلیم : فيوحى للقارئ بالشك - على لسان كامل - في المعلومات القليلة التي نعرفها عن ماضيه . ثم لا يعرف القارئ شيئا عن حياته خارج (فيلته) إلا أنه يعالج المرضى من الفقراء مجاناً في مستشفى . وفي الفيلا نجد غيابه الطويل وتجاربه الغامضة ، وحيواناته المتوحشة ، والقتل ، والصرخات الحادة . و (عبده) الصامت لا يتكلم مع أحد ، والتجسس على الأبواب ، وغيرها من وسائل إشاعة الغموض في الرواية ، الذي ينال الدكتور حلیم الجانب الأكبر منه . وهو غموض قد يكون في صالح حبكة الرواية ، لكن ليس - بالتأكيد - في صالح الشخصية .

وأكثر من هذا أن موقف الرواية من الشخصية - أو قل موقف الراوي . كامل - متناقض . فهو يروى لنا - قبل أن يدخل إلى عالم الدكتور - كيف قُتل أستاذ الفلك بمرصده حلوان عند محاولته معرفة ما يجري بالفيلا ، وكيف حاولوا قتله هو نفسه للسبب ذاته ؛ ثم نرى معه كيف كان المرضى يقتلون في تجارب الدكتور ، ولا يشفع له - حتى عند كامل نفسه - أنه يختار من يجري عليهم التجارب من المرضى الذين لا أمل في شفائهم ؛ وحجبه كامل عن الاتصال بالخارج منذ دخوله إلى عالمه . كل هذا بالإضافة إلى هذه الأجساد التي يفاجئ كامل بأنها لعلماء خطفوا في ظروف غامضة ووجدت أجسادهم ، وهو ينوي أن يفعل الشيء نفسه مع كامل وزين دون أخذ رأيها ؛ هذا إضافة إلى ماضيه الذي - إذا صح ما يروى - يلقى الكثير من الشك على نظافته . كامل - إذن ، ومن خلال كل هذا - يؤكد لنا جانب الشر في شخصية الدكتور حلیم ،

في أحضانه . فكان لابد أن يخرج نفسه من الحاضر ، وأن يلوذ بأحلام (انتظار) المستقبل .

أما زين فقد أجبرت على العيش في عالم الصراع مع الزمن إجباراً . إنها عاشت حياتها في جو من القهر مع الدكتور ، فحريتها محدودة بحدود رسمها لها لا تملك الخروج عنها . وحين تجد في حب كامل بصيصاً من الأمل في الحرية ، تسجنها القسوة والأناية في «صندوق التبريد» أو «تابوته» . دون أن ندري هل ستصل إلى المستقبل . أم أضاع الماضي والحاضر حياتها كلها قربانا للبحث عن المستقبل ؟

ومرزوق (أو الدكتور حسين ، كما نعرف في النهاية) إنسان بطارده ماضيه الإجرامى ، فيستسلم للدكتور ، ليتولى جلب المرضى من المستشفى ، ويتخلص من الجثث ، ويدود عن (القبلا) بالإجرام نفسه ، ويساعد الدكتور في عمله ، ويقبل أن تجرى عليه إحدى التجارب الناجحة . هل كان يأمل أن يجد في المستقبل ملاذاً من الماضي والحاضر ، ثم غلبته طبيعته فحاول الاستيلاء على المعمل والاستحواذ على زين لنفسه . بعد قتل الدكتور وكامل ؟ إن هذا ما يتضح في النهاية ، حيث نجح في قتل الدكتور في الحقيقة . لكنه قضى على نفسه معه .

إن «الزمن» في هذه الرواية هو «القاهر» المسيطر ، الذى انتقم لنفسه من هؤلاء الذين حاولوا تشويه الحلم به وإيقاف تدفقه الأذى - الأبدى . غير أن أحداً لا يستطيع أن يجزم بأن الدكتور حلیم لم ينجح في قهر الزمن والوصول ببعض الناس إلى المستقبل ، بعد «تأجيل» حياتهم ووقف تأثير تيار الزمن عليهم . فأخترق في الرواية تحمل هذا الأمل من جديد ، حيث يشير «الباحث التاريخي» المستقبل إلى علامات عثر عليها قد تكون هي الطريق «لقلعة الناهمين» . غير أن هذا أيضاً غير مؤكد .

وهذه الرواية - كغيرها من روايات الخيال العلمى - تثير الكثير من القضايا الفكرية المرتبطة بحركة العلم في الساحة الاجتماعية ، بما تثيره هذه الحركة من قضايا دينية واجتماعية وسياسية وإنسانية . وأول هذه القضايا وأكثرها حدة ، قضية استخدام البشر في التجارب العلمية . وهى قضية لم تحسم (وربما لن تحسم أبداً ، بغير المبادرات الفردية من الذين يتطوعون راضين عن إجراء هذه التجارب عليهم) . فكامل لا يوافق الدكتور حلیم على ما يفعل ، ويرفض التعاون معه بسبب هذا . والدكتور حلیم نفسه يحاول التخفيف (على نفسه أولاً) باختيار «بشر تجاربه» من هؤلاء الذين يوشكون على الموت ، ولا أهل لهم ، لكن هل نحل المشكلة بهذا ؟ إن الإنسان هو الإنسان ، وآلامه هي آلامه التى ينبغى احترامها وتخفيفها ، لا العكس ، كما أن أحداً لا يستطيع - مهما بلغ علمه - أن يؤكد اليأس من حالة معينة في لحظة معينة - كما يقول كامل .

وفي مرحلة أخرى ، والدكتور يكشف عن أفكاره (أو أحلامه) للمستقبل ، يستوفيه كامل : - ولكن .. ألا يعتبر التبريد تدخلا سافراً في مشيئة الله ؟

ويجيب الدكتور بأن الله الذى خلقنا في مقدوره أن يمنحنا أولاً

يمنحنا البصيرة لنكتشف ما نكتشفه يوماً بعد يوم . والسؤال والإجابة لا يكشفان عن معاناة حقيقية للمشكلة التى طرحت - على المستوى الواقعي بشكل أكثر حدة ، وفي فترات مختلفة من التاريخ - كثيراً وما تزال ، وبخاصة في مجتمعات حسها الدينى قوى كالمجتمع المصرى . هذا في حين طرحت المشكلة الأولى بشكل فعال وإيجابى كشف عن المعاناة الحقيقية لكلا الشخصيتين . فالدكتور نفسه لا يترشح لما يقوم به ، لكنه لا يملك لنفسه توقفاً ، وكامل يصبر على أن يترك القبلا وهو يجد الدكتور مستمرا في أبحاثه ، وهذا كله يدفع الأحداث إلى تطورها المنطقى في الرواية .

والغريب هو أن أخطر مشاكل الرواية ، وهى المشكلة التى تطرحها الرواية برمتها ، لم تمس من قريب أو من بعيد ! هؤلاء الناس الذين سيبردون ليعيشوا في أزمنة مختلفة مع زمانهم ، ومع مشكلات مختلفة ، وأناس مختلفين ، كيف سيكون شعورهم ، واستجاباتهم ؟ هل سيتوافقون مع حياتهم الجديدة ، أم أنهم سيؤثرون الانسحاب نادمين على ما فرطوا من أعمارهم ؟ ألا يكتب الدكتور حلیم وأمثاله قصة أهل كهف جدد ، دون أن يدري كيف تنتهى ؟ إن الرواية - كما ذكرت - لا تنتقل بأبطالها إلى عالم المستقبل ، إلا من خلال فكر الشخصيات وأحلامها (بالمعنى الحرفى للكلمة) ، ولهذا لا تطرح المشكلة بالحاح ، بالرغم من أنها أكثر المشاكل إلحاحاً في مثل هذه الرواية .

إن الرواية العلمية ، بطابعها الكونى العام ، قد لا تتيج الخوض في الحديث عن صلة العلم بالمجتمع : مجتمع معين في زمان ومكان معينين (وإن لم يفت الكاتب هذا ، ولكن بشكل مفروض على السياق العام للرواية) . لكنها مطالبة - ولا شك - بالخوض في مشكلة القيم الإنسانية ، الدينية والاجتماعية والثقافية والسياسية ، ومناقشة ما ينجم عن تغيرها المستمر في الزمان والمكان ، أو قدرتها على الثبات في مواجهة تيار الزمن المتدفق بقوة تقلب كل المقاييس ، أو - وهذا هو الأهم - ما ينجم عن تضارب هذه القيم وتعاديها في مرحلة معينة أو في مجالات معينة من مجالات النشاط الذهنى والعملى للإنسان . كما أنها مطالبة - بالقدر نفسه - بإيجاد صيغة مصالحة بين الطابع الفكرى الجاف لقضاياها وبين ما يتطلبه البناء الفنى للأدب ، وهو البناء الذى يحافى الخطائية والمباشرة .

ولقد نجح نهاد شريف إلى حد كبير في إثارة قضاياها الخاصة ، كما وفى أيضاً الضرورات الفنية للبناء الروائى في مستواه التقليدى (وليس في هذا قدح ، لأن الرواية التقليدية وفّت بجانب كبير من رسالتها ، وما تزال) . فأحداث الرواية مترابطة ، نامية من البداية إلى النهاية في تطور منطقي واضح ، على الأقل من وجهة النظر التى ارتضاها الكاتب منذ البداية ، وهى وجهة نظر الصحفي كامل بهنسى ، الذى تشكل مذكراته الشخصية القسمين الثانى والثالث من الرواية . وعلى الرغم من أن القسمين الأول والرابع يرويهما راو محاييد ، فهو يلتزم متابعة كامل في حياته في المرصد قبل الانتقال إلى (قبلا) الجبل ، ثم يعود في النهاية لتعرف منه مصير كامل والشخصيات الأخرى . هذا لا نعرف - مثلاً - من ماضى الدكتور حلیم أو من ماضى مرزوق إلا ما يعرفه كامل ، ولا نعرف شيئاً عما دار في (القبلا) في أثناء الفترة التى أبعدها فيها

الأزمة (الهم) إلا في مشهد الحلم الذي ينتقل فيه كامل إلى المستقبل ، والمدخل إلى عالم الحلم لأمع في الرواية ، حتى إن القارئ لا يدرك أنه حلم إلا في نهايته ، على نحو يشكل مغامرة ناجحة في استخدام تداخل الأزمنة . ولو قدر للكاتب أن يستخدم هذا التداخل في روايته لا استطاع أن يحسد بعقو أبعد فكرة سيطرة الزمن - في لحظاته الثلاث - على الإنسان ، ولأعطى أيضا صورة أكثر (فرامية) وتأثيراً لمحاولات الشخصيات - وبخاصة الدكتور حلم ومرزوق - لقهر الزمن . وأيضا فقد أتاح هذا البناء للكاتب استخدام أسلوبه - المفضل فيما يبدو - في الوصف الدقيق لكل ما يقابل - وصف الطبيعة والأشخاص والأشياء . وهو ينجح في الإيحاء بقوة بواقعية ما يصف (ويبدو أنه خبر مواقع الأحداث خبرة جيدة) ، لكنه لا يتنبه إلى أن تفصيلية الوصف تعوق - أحيانا - تدفق الحركة في الحدث الروائي . وقد نجح أحيانا في استخدام هذا الوصف الدقيق للإيحاء والتهيئة لحدث قادم . كما فعل مثلا في التمهيد لحدث العربة التي كادت تقتل كامل في سكون الليل المرعب في الجبل ، وهو الحادث الذي كان البداية الحقيقية للأحداث التالية .

وهكذا يمكن القول بأن نهاد شريف استطاع في هذه الرواية أن يعبر عن حيرة الإنسان وتردده بإزاء المستقبل ، وخوفه من اللاهائية ، وفزع من تمزق العلاقات الإنسانية الحميمة . وهو التمزق الذي سيؤدي - بالضرورة - إلى فقدان القيم الروحية والاجتماعية . كما نجح - إلى حد ما - في إثارة كثير من القضايا التي تكتنف طريق العلم في اتجاهه إلى المستقبل . ولقد عبر عن كل هذا في إطار فني جيد يجعل من الرواية - بحق - عملا معدودا إذا ذكر نتاج رواية الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث .

كامل ، ومن ثم لا نعرف الدوافع الكاملة التي جعلت مرزوق يحاول السيطرة على المكان ومعرفة أسرار الدكتور المجهولة ، أو لماذا عجل بتبريد زين .. وهكذا . وربما لجأ الكاتب إلى وجهة النظر هذه حتى لا يلجأ إلى وجهة نظر الدكتور حلم نفسه فيضطر إلى متابعة التفاصيل العلمية الجافة لفكره ، فيصيب الرواية بالجفاف ، ويصيب حركتها بالجمود . كما أن وجهة النظر هذه أتاح إخفاء بعض المعلومات لبعض الوقت ، أو المفاجأة ببعض الأحداث ، مما يفيد عنصر التشويق الضروري للقارئ ولا شك .

والرواية مقسمة إلى أربعة أقسام . يشكل كل قسم منها «حركة» إلى الأمام في أحداث الرواية ، وكل «حركة» تؤدي - بدورها - إلى الحركة التالية . وهكذا . فالقسم الأول «على الطريق» يبدأ بحادثة العربة ، وينتهي بقبول كامل الانتقال إلى مكان الدكتور لمساعدته في تسجيل أعماله ، على نحو ما عرض الدكتور ، ولمعرفة ماذا يجري هناك . في حين يتناول القسم الثاني «الترويض» مذكرات كتبها كامل عما قرأه في سجلات أبحاث الدكتور ومتابعته لبحوثه التي تنتهي - في هذا القسم - بنجاح التجربة التي أجريت على مرزوق . وفي القسم الثالث «آفاق مذهلة» تنتقل إلى عالم المستقبل في فكر الدكتور حلم - بعد أن رأينا بحوثه لصنع هذا المستقبل - ثم محاولة كامل الحرب مع زين ، وفشلها ، وسجن كامل . ويعود الراوي في القسم الرابع «الأبدية» ليروي لنا كيف انتهت كل شخصية إلى مصيرها ، وكيف أن «الأبحاث التاريخية» تحاول الوصول إلى «قلعة النامحين» التي وصفها كامل في مذكراته . (ولنذكر أن الراوي يحكي لنا من عالم ٢٣٠١) .

هذا البناء المنطقي المتناسك في الرواية ، لا نجد فيه أي تداخل في

• هوامش

- (١) ي . هينجر : القصة العلمية الحديثة إلى أين ؟ الفكر المعاصر ، ج ٥٢ - بونيه ١٩٦٩ ، ص ٧٩ .
- (٢) السابق نفسه .
- (٣) السابق نفسه .
- (٤) د . إيجيل بطرس : دراسات في الرواية الإنجليزية ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨١ ، ص ١٦٢ .
- (٥) ي . هينجر : السابق ، ص ٨٠ .
- (٦) نفسه .
- (٧) أنظر : كولن ولسون : المقول واللامقول في الأدب الحديث ، ترجمة : أنيس زكي ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٦ ص ١٤٢ وما بعدها .
- (٨) آيفور إيفانز : موجز تاريخ الأدب الإنجليزي ، ترجمة : د . شوقي السكري ، د . عبد الله عبد الحافظ ص ٢٢٣ .
- (٩) Harry Blamires: A Short History of English Literature, Methuen and Co., London 1979, p. 439.
- (١٠) Ibid. pp. 466-7.
- (١١) كولن ولسون : السابق ١٤٧ .
- (١٢) السابق نفسه .
- (١٣) كاتب روسي ، كتب روايته «نحن» في أوائل العشرينيات ، وهاجر بعدها إلى فرنسا حيث مات ١٩٣٧ . أنظر كولن ولسون : السابق ١٤٧ - ١٥٠ .
- (١٤) في روايته «المدنية والنجوم» . أنظر هينجر : السابق ٨٠ - ٨١ .
- (١٥) كولن ولسون : السابق ١٥٣ .
- (١٦) هينجر : السابق ٧٧ .
- (١٧) كولن ولسون : ١٦٢ .
- (١٨) هينجر : ص ٧٧ .
- (١٩) Walter Allen: The English Novel; Penguin Books, London 1976; pp. 314-15.
- (٢٠) كولن ولسون : ١٦١ .
- (٢١) السابق : نفسه .
- (٢٢) هينجر : ٧٧ .
- (٢٣) لم يكتب بعد تاريخ هذا اللون الروائي في الأدب العربي الحديث ، وأشهر نتاجها روايات مصطفى محمود ، ونتاج نهاد شريف ، في حين اقتصر يوسف عز الدين عيسى تقديم إنتاجه من هذا اللون إلى الإذاعة . ولا شك أن تراث الدكتور أحمد زكي - في رأيي على شلش - يحتاج إلى قراءة من هذه الوجهة .
- (٢٤) يقول نهاد شريف على لسان بطل «قاهر الزمن» : «... وأقرأ لحول قرن وويلز وأندريه مورو وكونان دويل وبيير بنوا وهكسلي وإيدير هيجارد .. وغيرهم .. وأعيش معهم في عوالمهم الغامضة ... كل هذا - في رأيي - ليرسم صورة أدب المستقبل ، على أساس من العلم والمعرفة والمنطق الذي يمكن أن يتحقق يوما من الأيام .. ذلك الأدب الذي يسير نهج علمي جري يتلقى من حيائي المألوفة إلى آفاق مبتكرة من الرؤى والتصورات والأحاسيس ..» ص ١٣٦ .
- (٢٥) د . عبد المحسن صالح : التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان ، عالم المعرفة ٤٨ ، الكويت ١٩٨١ ، ص ٢٣٥ .
- (٢٦) السابق نفسه .
- (٢٧) السابق : ٢٣٦ .

الهيئة المصرية العامة للكتاب



تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- | | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> ● محمد عبد المنعم أبو بشينة
◦ المختار من أزجال أبو بشينة ● محمد الفيتوري
◦ اذكريني يا أفريقيا ● محمد مصطفى بدوي
◦ أطلال ورسائل من لندن ● محمد مصطفى حمام
◦ ديوان حمام ● محمد مهران السيد
◦ بدلا من الكذب
◦ الدم في الخدائق ● محمود أبو الوفا
◦ دواوين شعره ● مصطفى عبد الرحمن
◦ ربيع
◦ أغنيات قلب ● ملك عبد العزيز
◦ أغنيات ليل
◦ أن المس قلب الأشياء
◦ بحر الصمت
◦ قال المساء | <ul style="list-style-type: none"> ● أحمد عنتر مصطفى
◦ مأساة الوجه الثالث ● د. أحمد هيكل
◦ أصداء الناي ● مبارك المغربي
◦ من الوجدان ● مفرح كرم
◦ بوح العاشق ● كامل أيوب
◦ الطوفان والمدينة السمراء ● كمال عمار
◦ أنهار الملح
◦ صياد الوهم ● كمال نشأت
◦ كلمات مهاجرة
◦ ماذا يقول الربيع
◦ أحلى أوقات العمر ● محمد إبراهيم أبو سنة
◦ أجراس المساء
◦ تأملات في المدن الحجرية ● محمد الفنى حسن
◦ سائر على الدرب ● محمد عبد المعطي الهمشري
◦ ديوان الهمشري | <ul style="list-style-type: none"> ● مهيार الديلمى
◦ ديوان مهيار الديلمى ● نشأت المصرى
◦ التزهة بين شرائع الذهب ● وفاء وجدى
◦ ماذا تعنى الغربة
◦ الحب فى زماننا ● يوسف بدروس
◦ أغاريد
◦ من القلب ● يوسف عز الدين
◦ لحاث الحياة ● محمد أبو دومة
◦ السفر فى أنهار الظمأ ● نصار عبد الله
◦ أحزان الأزمنة الأولى ● أحمد عبد الرحمن الشرقاوى
◦ أوراق عاشق ● إبراهيم شاهين
◦ رثاء القمر ● جميل محمود عبد الرحمن
◦ أزهار من من حديقة المنى ● ماجد يوسف
◦ ست الحزن والجمال |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

جاد

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

يَكْتَبُ الرِّوَايَ السَّامِيَةُ

سَامِيَةُ أَسْعَد

مع عام ١٩٥٢ وقيام ثورة ٢٣ يوليو ، بدأ في مصر عهد جديد هو عهد الجمهورية ، وبدأت معه تجربة خاضها الشعب المصري ، كما خاضتها الحكومات المصرية المتعاقبة . وقد زخرت هذه الفترة بالأحداث التي تلاحقت أحياناً في سرعة كان يصعب معها متابعتها . وكان بعض هذه الأحداث مأساوياً حقاً - وكانت هزيمة ٦٧ أخطرها بلا شك - في حين دعا البعض الآخر إلى العزة والفخار : تأميم قناة السويس ، ٦ أكتوبر ، إلخ ... وكان لابد من أن ينعكس كل هذا على كل المجالات ، الثقافية ، والفنية ، والأدبية على وجه الخصوص . وبعد أن كان ج . ب . سارتر يتساءل عن ماهية الأدب - في كتابه « ما هو الأدب ؟ » - ، أصبح الكاتب المصري بعامة ، والروائي والمسرحي بخاصة ، يتساءلون عن كيفية تحويل الأحداث التي تفاعلوا معها بلا شك إلى مادة أدبية جديدة تصب في قالب جديد أيضاً . وبعبارة أخرى ، سار البحث عن المضمون جنباً إلى جنب مع البحث عن الشكل . أحياناً ، كللت هذه المحاولات بالنجاح ، ولم تنته إلى شكل جديد بمعنى الكلمة في أغلب الأحيان ، ولا ينبغي أن نغفل بأي حال من الأحوال الدور الذي لعبته الثقافة الأجنبية بعامة ، والإنجليزية والفرنسية بخاصة ، في هذا الصدد .

وتمثلت المادة التي يمكن أن يستوحىها الكاتب الروائي أو المسرحي في الواقع ، على اختلاف أشكاله وأنواعه . لكن ، ما الواقع ؟ هذا هو السؤال الذي ألح على الكتاب على مدى قرون عدة ، وقدموا عنه إجابات مختلفة ، لعل أشهرها المذهب الواقعي والمذهب الطبيعي الذي أرسى قواعده الروائي الفرنسي إميل زولا . غير أن المدرسة الرمزية يمكن أن تُعرف أيضاً بالنسبة للواقع الذي ترفض نقله بوضوح ، وتعتبر عنه بالرمز . كما أن ب . برخت ينتقل إلى المسرح واقعاً معاصراً ، لكن من خلال الحكاية ، أو الأسطورة ، أو التاريخ . وكما تختلف رؤية الواقع باختلاف الكتاب ، تختلف الطرق التي يعبرون بها عنه وتباين .

الرحمن الشرقاوي « الأرض » ، وثلاثية نجيب محفوظ ، على سبيل المثال لا الحصر . وعلى مستوى آخر ، ازدهر في تلك الفترة مسرح نجية كاريوكا وفايز حلاوة الذي كان يعتمد أساساً في نجاحه على النقد السياسي والاجتماعي المباشر ، الذي لا يتخلو من المرارة والقسوة .

وكيفية انتقال الواقع المعيش إلى النص الأدبي قضية أساسية ، لم ولن يتفرد بها الكتاب المصريون . يقول لنا تاريخ الأدب إن الفيلسوف

وقد تميز الواقع المصري المعاصر - كما أسلفنا - بكثرة الأحداث وتلاحقها . ومن ثم فقد تعددت الأعمال الأدبية المصرية التي تستوحى . كان هذا الواقع سياسياً ، بل اقتصادياً واجتماعياً في المقام الأول . ومن ثم فقد احتل مكان الصدارة ، في حين تراجع الأدب العاطفي الرومانسي الذي يُعنى بالفرد ومشكلاته ، ولا يتطرق إلى قضايا الجماعة والقضايا التي لها صفة العمومية . إن فترة ما بعد الثورة هي التي أفرزت رواية عهد

اتخاذها التاريخ إطاراً طريفاً فحسب ، أو إجبار القارئ على الاتحاد مع هذه الشخصية أو تلك ، في حين يجب أن يتعرف هذا القارئ ، في فترة معينة ، ومن خلال عدة شخصيات ، ما يعلن عن الفترة التي يعيش فيها هو نفسه . وعلى هذه الرواية أيضاً أن تختار الأحداث كبيرة كانت أو صغيرة بدقة متناهية ، وأن تربط بينها كما ترابطت في الواقع ؛ لأن الأحداث المكونة للتاريخ لا تحكمها الصدفة . وتحديد موقع الأحداث من التاريخ يجعل الإثبات أكثر اقناعاً . ومن ثم يستطيع القارئ أن يتبين كيف تتغير الحجج والأدلة ، بل كيف تتناقص خلال بضعة شهور ، أو بضع سنوات ، حسب ما إذا كان من يسوقها من هذه الفئة أو تلك . وأياً كان الأمر ، فلا بد من شيء من البعد بين الكاتب وما يصوره من أحداث ؛ لأن الأحداث التاريخية « الحالية » تجعل الكاتب يصور واقعاً جزئياً ، لافتقاره إلى البعد الزمني ، ومن ثم فإنه لا يمكنه أن يصور هذه الأحداث بغير انفعال ، وقد يقلل هذا من قيمتها ؛ كما أنه يضطر إلى إسقاط أدق التفاصيل ، والاكتفاء بالتلميح ، حتى لو أدخل تغييراً على الأحداث أو غير أسماء الشخصيات . وأهم مشكلة يواجهها هذا النوع من الروايات هو الاختيار بين أمرين : جعل الأحداث التاريخية مجرد خلفية ، وإبراز المغامرات الفردية ، أو الإقلال من هذه المغامرات ما أمكن ، وإظهار الحدث التاريخي فقط . بعبارة أخرى ، القضية المطروحة هي العلاقة بين الدراسة النفسية والتاريخ ، أو العلاقة بين العام والخاص .^(٢)

• • •

وه الزيني بركات « رواية - لارواية تاريخية - كتبها جمال الغيطاني في عام ١٩٧٠ - ١٩٧١ ، أي بعد وفاة جمال عبد الناصر مباشرة . وتتناول هذه الرواية أحداثاً وقعت في عهد السلطان قنصوه الغوري ، منذ عام ٩١٢ هـ حتى هزيمة مصر في معركة مرج دابق ، واحتلال العثمانيين لها في عام ٩٢٢ هـ (١٥١٧ م) والحكمة أو القول المأثور الذي تقع عليه عين القارئ عندما يفتح الكتاب لها دلالتها : « لكل أول آخر ، ولكل بداية نهاية » . أي إن مضمون الرواية يغطي حقبة زمنية محددة ، قد تكون تكراراً لحقبة مماثلة سبقتها ، أو إعلاناً عن حقبة مماثلة لاحقة لها ؛ لكنها ، على أية حال ، تقع « الآن » ، في زمن الرواية ، بين حدين . تنطلق الأحداث من تاريخ معين : رجب ٩٢٢ هـ (أغسطس - سبتمبر ١٥١٧ م) . وتتابع التواريخ على النحو الآتي : ٨ ، ١٠ ، ١٤ شوال ، و ١٧ ، ٧ ذي القعدة عام ٩١٢ هـ ؛ ثم أول محرم عام ٩١٣ هـ ؛ ثم رجب عام ٩١٤ هـ ، ثم ذو القعدة عام ٩٢٠ هـ ؛ ثم جمادى الأولى ، ١٥ شعبان عام ٩٢٢ هـ مرة أخرى . وإذن فحركة الزمان في الرواية دائرية ، تنتهي إلى النقطة التي بدأت منها وهي إن كانت توحى بشيء فإنما توحى بالاستمرارية والتكرار ، بالرغم من وجود نهاية لرواية « الزيني بركات » ويتأكد هذا من الجانب الشكلي ؛ حيث تبدأ الرواية بمقتطف من مشاهدات الرحالة الإيطالي ف . جانتي ، وتنتهي أيضاً بمقتطف من مشاهداته .

وتغطي « الزيني بركات » فترة زمنية محددة : ٩١٢ هـ - ٩٢٢ هـ . لكن القارئ لا يلبث أن يدرك أن الكاتب يتوقف عند سنوات معينة ،

الفرنسي « مونتيسكيو » كتب « الرسائل الفارسية » لينقد فيها بعضاً من عادات عصره ، لكنه اختار لذلك بلداً بعيداً وأسماء غريبة - « أوزيك » و « ريكا » - تستر وراءها ليقول ما يشاء دون أن يتعرض للمساءلة . وكذلك « فولتير » ، فقد نشر الجزء الأكبر من كتاباته الانتقادية الساخرة في خارج فرنسا ، لكي لا يتعرض لبطش السلطات . هذا فضلاً عن أن كثيراً من الكتاب رأوا أعمالهم تُمنع وتصادر ، لا لشيء إلا لأنها تضرب على الوتر الحساس ، كما يقال . مسرحية مولير « طرطوف » مُنعت عدة مرات ، وأثارت ضجة في بلاط لويس الرابع عشر . والكاتب المسرحي « بومارشيه » كافح مدة طويلة إلى أن تمكن من عرض مسرحيته « زواج فيجارو » ، حيث يسخر الخدم من السادة ، ويجعلون منهم أضحوكة يتسلون بها . بل إن « ج . فلوبير » ، و « ش . بودلير » من بعده ، قد مثلاً أمام المحاكم للدفاع عن عمليهما « مدام بوفاري » و « زهور الشر » . وفي فرنسا المحتلة في أثناء الحرب العالمية الثانية ، حث الكتاب الشعب الفرنسي على المقاومة بصياغتهم أعمالاً لا تتحدث عن الوضع الراهن مباشرة ، لأن هذا كان غير ممكن ، بل تتحدث عنه بطريقة غير مباشرة ، وذلك بالرجوع إلى الأسطورة الإغريقية . ولعل أشهر مثالين في هذا الصدد هما مسرحية سارتر « اللذباب » ، التي يُبحث فيها « أوريست » ليخلص المدينة من العذاب ، ومسرحية جان آوى « أنتيجون » ، التي أكد مؤلفها طابعها العصري بارتداء أبطالها ملابس معاصرة . ولم يفت المتفرج الفرنسي أن يفهم ، من خلال رفض البطلة للحل الوسط الذي يقترحه عليها الملك كريون ، ما أراد أن يوصله إليه الكاتب .

مركزية تاريخية علوم

ويتضح من هذه الأمثلة أن الكاتب لا يتمكن « دائماً من قول ما يريد مباشرة ، خصوصاً إذا كان هذا القول يمسّ وضعاً قائماً تحرص السلطة على ألا يُمسّ . ومن ثم ينتقل بالعمل الأدبي إلى زمان آخر أو مكان آخر .

والرواية التي تنتقل بنا إلى زمان آخر وتبحث شخصياته - سواء أرادت الربط بين الماضي والحاضر أم لا - قد اتخذت في أوروبا شكلاً يكاد يكون كاملاً مع والتر سكوت ، وبلزاك ، وأنانول فرانس ، وف . هيجو ، إلخ . ووصفت بأنها « تاريخية » . وقد تحدث عنها ج . لوكاش حديثاً نظرياً في كتابه « الرواية التاريخية »^(١) الذي يعد مرجعاً أساسياً في هذا الموضوع . وقد اتخذت الرواية التاريخية أشكالاً متعددة ؛ منها ما حاول بحث حقبة تاريخية في أمانة ودقة ، ولم يجاوز هذا الإطار المحدود ، واهتم في المقام الأول بالطابع المحلي ؛ ومنها ما بحث التاريخ الماضي لكي يجري عملية إسقاط على الحاضر ، بغية نقد هذا الحاضر وتغييره ؛ ومنها ما انطلق من الواقع التاريخي وحوله إلى خيال صرف . وأياً كان نوع الرواية التاريخية ، فهي مقيدة بالأحداث والشخصيات ، وهي تفتقر إلى الحرية في التعامل معها . هل يمكن أن نجعل من نابليون الأول إنساناً جباناً مستكيناً ؟

لكن الكاتب الروائي يستمتع بحرية مطلقة عندما يجعل التاريخ مادة لكتابه . وهناك فرق لا يُستهان به بين الرواية التاريخية والرواية التي تستمد مادتها من التاريخ . ومن المخاطر التي تتعرض لها هذه الأخيرة

البلاذ ، والقاهرة على وجه التحديد : « القاهرة الآن رجل معصوب العينين ، مطروحاً فوق ظهره ، ينتظر قدراً خفياً » . (ص ١٦) . والكل في انتظار أمر قد يأتي غداً أو بعد غد . ونجربنا الرحالة جانتى أيضاً أنه أصغى مرتين إلى الزينى بركات بن موسى ، متولى حصة القاهرة ، وصاحب المناصب العدة ، والمسئول عن حفظ الأمن والنظام . كما أننا نتعرف من خلاله بالزينى بركات ، الذى يصفه لنا ، مركزاً على جوانب شخصيته التى ستلعب دوراً رئيسياً فى الأحداث ، على النحو التالى : « رأيت الزينى يتزل بنفسه ، يناقش باعة الحلوى ، والأجبان ، والبيض ، يقف طويلاً مع الفلاحات بائعات الدجاج والإوز والأرانب والبط ، يسهر الأصناف بنفسه ، يجرس المخالفين فى المدينة . أعرف رضاء الناس عنه ، حبيهم له ، ... رأيت رجالاً كثيرين ... لكنى لم أر مثل بريق عينيه ، لمعانها ، خلال الحديث تضيقان ، حدقتى قط فى سواد ليل ، عيناه خلقتا لتنفذاً فى ضباب البلاد الشمالية ، فى ظلامها ، عبر صمتها المطبق ، لا يرى الوجه ، والملاحم ، إنما ينقد إلى قاع الجمجمة ، إلى ضلوع الصدر ، يكشف الخبايا من الآمال ، حقيقة المشاعر ، فى ملامحه ذكاء براق ، إغماضة عينيه فيها رقة وطيبة تدنى الروح منه ، فى نفس الوقت تبعث الرهبة ... » (ص ١١) . أما المعلومات التى يحصل عليها الرحالة ، فنقل إليه شفاهاً - ولذا فإنه يستخدم كلمة « قيل » - ، باستماعه إلى الناس وأحاديثهم .

وتحمل المقطعات تواريخ مختلفة ، تتفق والرحلات التى قام بها جانتى ، كما أنها مقسمة إلى بنود : (أ) ، (ب) ، (ج) . ويرجع المقطع الثانى إلى عام ٩١٤ هـ ، حيث قام جانتى بأولى رحلاته إلى مصر ، ويرجع المقطع الثالث إلى عام ٩٢٠ هـ ، ويشير إلى قدوم جانتى إلى مصر فى عام ٩١٧ هـ ورحيله وعودته إليها بعد ثلاث سنوات ، وتعلمه لغة البلاد . أما المقطع الأخير (عام ٩٢٣ هـ) ، فيتحدث عن القاهرة بعد غزو العثمانيين البلاد بعام واحد : « لم أر مدينة مكسورة كما أرى الآن » . (ص ٢٣٩) .

وعندما يعهد ج . الغيطافى إلى جانتى بمهمة السرد ، ويجعله يتحدث بضمير المتكلم « أنا » وفيما عدا هذا ، يتحدث الراوى - الغيطافى نفسه - بصيغة الغائب ، وينظر إلى الشخصيات « من الخلف » ، بمعنى أنه يرصد حركتها وأفعالها ، ويغوص فى أعماقها ، ويمزق الستر الذى تفصل بين ما تخفيه وما تعلنه ، بين مظهرها وجوهرها . وموقف هذا الراوى يجعله عليمًا بكل شيء ، لا يخفى عليه شيء . والقارئ إنما يرى كل شيء من خلاله ، لا من خلال أقوال الشخصيات وأفعالها ، فهيمته ، باختصار ، هى تعرية الأمور والكشف عنها .

ووجود اثنين من الرواة ، أحدهما « من الخارج » والآخر « من الداخل » ، يفسح المجال للمقارنة بين رؤيتين للحدث الواحد . ولم يقصر الكاتب هذا التكنيك عليه وعلى الرحالة جانتى ، بل جعل الشخصيات المختلفة تتفاعل مع الحدث الواحد بطرق مختلفة ، بل متناقضة أحياناً . ونسوق مثلاً لذلك حادثة الفوائيس ، عندما قرر الزينى إنارة الشوارع والدروب بالفوائيس ، فقد قال قاضى الحنفية إن : « الفوائيس تطرد الشياطين ، وتثير المسالك فى الليل للغرباء ، وتمنع

وأحياناً عند شهور أو أيام بعينها . فهو يتوقف طويلاً عند الأحداث التى شهدت أعيام ٩١٢ هـ ، ٩١٣ هـ ، ثم يقفز بنا إلى عام ٩٢٢ هـ ، أى إن هناك ثغرة زمنية ، تقترب من ثمانى سنوات ، لا يقول عنها الكاتب شيئاً . إذن ، هناك تركيز على السنوات الأولى التى تنطلق منها الأحداث ، وتشابك وتنعقد خلالها ، ثم فترة توقف يشير خلوها من الأحداث إلى استتباب الأمور ، ظاهرياً على الأقل ، تتلاحق فى إثرها الأحداث ، وتأتى النهاية المأساوية التى أعلنت عنها ومهدت لها السنوات الأولى .

وأول سؤال يطرح هو بلا شك : هل التزم جمال الغيطافى بالتاريخ ؟ وإلى أى مدى ؟ والقارئ العربى بعامه ، والمصرى بخاصة ، لا يسعه إلا أن يرد بالإيجاب ، فالزينى بركات ، الشخصية الرئيسية فى الرواية ، شخصية حقيقية فى تاريخ مصر ، عاشت فى عهد السلطان الغورى . ويعتمد الغيطافى فى تصويره له على كتاب ابن إياس « تاريخ مصر المشهور ببدايع الزهور فى عجائب الدهور »^(٣) ، كما يعتمد على مؤرخين عرب آخرين ، مثل المقرئى والجبرئى ، فى نقله للأحداث التاريخية والحياة اليومية آنذاك . إذن فقد توخى الغيطافى الدقة التاريخية ، وكان أميناً فى تصوير حياة الناس فى القاهرة المائلىك ، من حيث عاداتهم وتقاليدهم ومشكلاتهم (مثل احتكار بعض السلع الضرورية كالملح والخيار) وأفراحهم ، وإطلاق الزغاريد ، وإعطاء البقشيش ، وحياة المجاورين فى الأزهر ، ارتياد المساجد والمقاهى وبيوت الخطبة إلخ . ولكن الدقة هنا لا يصاحبها الجفاف والجمود ، بل تتحول إلى مادة حية ، يقدمها الكاتب فى إيقاع يسرع أو يبطئ وفقاً لمتطلبات الموقف . وباختصار أقول : يحس القارئ بنكهة مصرية صرف تتخلل النص ، وتمتد آثارها إلى القاهرة اليوم .

ويقدم الغيطافى بعض النصوص على أنها مقتطفات من « مشاهدات » الرحالة البندقى فياسكونى جانتى ، الذى زار القاهرة أكثر من مرة فى القرن السادس عشر ، فى أثناء طوافه بالعالم . ونصوص المقطعات جزء مما سجله الرحالة . وهى مجرد إطار للمقاطع السردية الأخرى المكونة للنص . واختيار رحالة « أجنبي » يمكن من النظر إلى الأحداث نظرة موضوعية ما أمكن . فجانتى بوصفه غريباً على البلاد ، يستطيع أن يرى ما طرأ عليها من تغير بين رحلة وأخرى ، أى إن رؤيته رؤية « من الخارج » ، ووجهة نظره وجهة نظر مشاهد لا يشارك فى الأحداث ولا تنعكس آثارها عليه . وهذا المشاهد « الخارجى » يقوم بدور ذلك الراوى الذى تحدث عنه بعض النقاد أمثال ج . جينيت ، ورولان بارت ، وت . تودوروف . وهو أشبه بعين الكاميرا التى تتوقف عند مشهد بعينه وتسجله ، لكن ، فى اختيار « الكادر » و « الزاوية » يتمثل الجانب الذاتى من مشاهدات جانتى ، وهو انطباعات متفرقة تعد تعليقاً - ولو مقتضباً - على الأحداث .

ويرجع أول تسجيل لمشاهدات الرحالة البندقى إلى عام ٩٢٢ هـ ، بعد الهزيمة التى وقعت حقاً وإن لم تكن قد أعلنت لأهالى القاهرة بعد . ومعنى هذا أن الرواية تبدأ من النهاية ، وتتبع تكنيك « الفلاش باك » . ويقول المقطع إن جواً من الانتظار والتربس يسود

ممالك الأمراء والمنسحر من الهجوم في الليل على الخلق الأبرياء» (ص ١٠٠). لكن قاضي القضاة قال: «سجل قاضي الخفية سابقة خطيرة لم تحدث من قبل، خالف رأينا... قال... لا... وهذا حدث مهول» (ص ١٠١). ورؤى الشخصيات تسير في خطوط متوازية لا يفضل الكاتب إحداها على الأخرى؛ وهذا ما يجعل القراءة «مفتوحة» دائماً. ويذكرنا هذا الأسلوب بالتكنيك الذي يتبعه ب. برخت في مسرحياته، عندما لا يستخلص من الأحداث درساً معيناً، بل يكتفي «باقتراح» خاتمة قد يقبلها المتفرج أو يرفضها.

وغالباً ما يعمد الغيطاني في سرده للأحداث وحديثه عن الشخصيات إلى التقرير البحث، الخالي من التعليق. أما هذا التعليق فيستخلصه القارئ من تجاوز عناصر السرد ذاته. وهذا السرد التقريرى أقرب ما يكون إلى كتابة التاريخ ذاته؛ لكن كثرة استخدام المؤلف للفعل المضارع يضفي على النص طابعاً ديناميكياً أكيداً، ويجعل منه شريطاً سينمائياً تتابع مشاهدته في عرض حاضر آتى.

ويتأكد الطابع التسجيلي لرواية «الزيني بركات» بإدراج الكاتب النداءات والتقارير السرية، والقرارات السلطانية. بين فقرات النص عدد النداءات سبعة عشر. وهي لا تقتصر على نشر الخبر، بل تعلق عليه بكلمة أو جملة. والمنادى يذيع الخبر دائماً وفقاً لوجهة نظر الحاكم أو من يتولى السلطة. وعلى سبيل المثال، يصف النداء رقم (١) الموجه إلى ابن أبي الجود بأنه «المجرم ابن المجرم»، الذي أذاق عباد الله الفقراء المساكين الأولياء ألواناً شتى من الظلم. (ص ٦٤). أما الزيني بركات، فيقول النداء رقم (٢) عنه إنه «منفلد تعاليم الشريعة»، وحافظ حقوق الناس، وخادم السلطان. (ص ٧٤) هذا وتعدد النداءات الأولى بحسن الزيني الذي يحاول أن يرفع الظلم عن الناس: «كل من وقع عليه ظلم من أى كبير أو صغير.. فليتوجه إلى الزيني بركات لاسترداد ما ضاع من حقه». (ص ٨٨). لكن، سرعان ما تنتقل النداءات من السلبية إلى الإيجابية، ابتداء من النداء رقم (٦) الذي يحث الناس على الاشتراك في تعذيب على بن أبي الجود، الذي حكم عليه السلطان بالإعدام ضرباً بالأكف: «سيرقص طوال الطريق كما ترقص النساء؛ اضربوه، اضربوه، كلما كف..» (ص ١٢٠). وتتابع النداءات في إيقاع سريع كلما زادت أهمية الأخبار التي تحملها. فعندما يتولى الزيني بركات مهام منصبه، تتوالى النداءات على مدى صفحات أربع، معلنة عن شتى باعة زودوا في الأسعار، أو أناس روجوا الإشاعات، أو اتصلوا بالعدو العثماني. وفي النهاية، يدعو النداء أهل مصر إلى الجهاد، ثم إلى الاستكانة. ومهما كان الخبر فإن النداء تنصده دائماً العبارة التقليدية: الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر؛ لكنه لا يخلو من التهديد بالشتى أو العقاب الشديد. ونشرة الأخبار الإذاعية، أو التليفزيونية، والجريدة، هي المقابل «العصرى» للنداءات المملوكية.

كلمة أخيرة؛ فإن للنداء والمنادى أهمية خاصة في عالم البصاصين: «جرت العادة... أن يتبع جميع المنادين كبير البصاصين - ترسل إليه نصوص النداءات، طريقة نشر الحادثة أو الخبر قد ينتج عنها

أمر جسم، بل إن كبير البصاصين ينه بضرورة تحمس المنادين عند نقل خبر بعينه، أو تصنع الحزن والفتور لحظات نشره، كلها عوامل تؤثر في الخلق...» (ص ٥٢). ومن هنا ندرك أهمية زكريا بن راضى عندما ينتهى إلى علمه أن الزيني بركات يستخدم منادين لا يتبعونه، ولا يخضعون لرقابته. ولا تخلو القرارات والتقارير من الآيات القرآنية؛ إذ يتصدر قرار تعيين الزيني بركات هذا النص القرآنى. «ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير، ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر». كذلك تبدأ الرسالة المقدمة من زكريا بن راضى إلى مؤتمر البصاصين المنعقد في القاهرة بآيات قرآنية وأقوال للرسول: «من كان يؤمن بالله واليوم الآخر، فليقل خيراً أو ليصمت». (ص ١٩٢). صحيح أن هذه النصوص جزء من لغة ذلك العصر، كما كانت المساجد أماكن يجتمع فيها الناس، لكن ذكرها في هذا السياق له دلالة معينة؛ إذ إنها تتناقض أساساً مع هذا السياق؛ إذ إن من يستخدمونها لا يلتزمون بالقيم الدينية، لا في حياتهم ولا في سلوكهم. إن هذه النصوص مجرد أدوات يلجأ إليها من يتظاهرون بالتقى والورع لتضليل القوم.

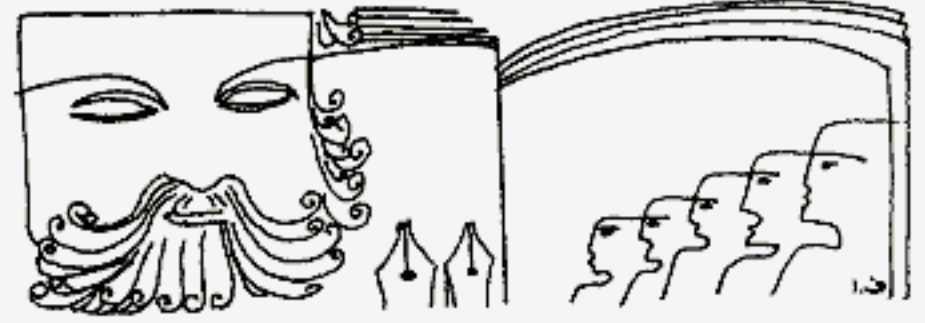
وقد قسم الكاتب روايته إلى ستة أجزاء - «سراقات» - يعمل بعضها عنواناً يعلن عن مضمونه. ويعلن عنوان الجزء الأول عن فترة انتقالية بين عهدين، عهد على بن أبي الجود وعهد الزيني بركات. وترد في عنوان الجزء الثاني كلمات تشير إلى ما سيحالف الزيني من توفيق: «شروق نجم الزيني بركات»، وثبات أمره، وطلوع سعده، واتساع حظه... (ص ٦٣) ويختفى اسم الزيني من الجزء الثالث، الذي يذكر وقائع حبس على بن أبي الجود. وتختفى العناوين في الجزءين الرابع والخامس، ولا تعود إلى الظهور إلا في الجزء السادس والأخير، حيث نجد إشارة إلى مكان: قرية كوم الجارج، حيث عاش الشيخ أبو السعود ومات. وجدير بالملاحظة أن الأجزاء الثلاثة الأولى تشغل ١٦٠ صفحة من النص، في حين تشغل الأجزاء الثلاثة الأخرى ثمانين صفحة فقط. ويحتمل أن يكون الخبر المادى مقابلاً للتركيز الزمني على السنوات الأولى من تولى الزيني بركات - كما أسلفنا -، وأن يكون خلو الجزءين الرابع والخامس من العناوين علامة على السنوات الغائبة التي أسقطها الكاتب لخلوها من الأحداث الجديدة.

ويتكون كل جزء من عدد من الفقرات، أهمها تلك الفقرات السردية التي تحمل اسم شخصية من الشخصيات. ويحتل مكان الصدارة سعيد الجهيني، يليه زكريا بن راضى. ويسبق فقرتين فقط اسم عمرو بن العدوى. وليست هناك فقرات يسبقها اسم الزيني بركات، إلا في القليل النادر. وإلى جانب أسماء الشخصيات، يُذكر اسم مكان بعينه. مثل كوم الجارج، قبل فقرات عدة من السرد. وتراجع اسم الزيني، في الوقت الذي يبرز فيه اسم القرية التي يسكنها الشيخ أبو السعود، يشير إلى العلاقة الواضحة بين الطرفين. في النص لا يتوقف الحديث عن الزيني بركات. والقرية - واسمها كناية عن الشيخ الزاهد الناسك - تلعب دوراً مصيرياً في حياة الزيني، مادام الشيخ، ساكنها، هو الذى يجعل قرار تعيين الزيني نهائياً. إنه الوحيد الذى يستطيع أن يقتعه بقبول السلطة، وهو أيضاً الذى يتدخل في النهاية لإنقاذ المسلمين منه.

إلا في أمرين : إقناع الزيني بقبول المنصب ، وتأديبه : « يا كلب ... لماذا تظلم المسلمين ؟ لماذا تنهب أموالهم ، وتقول كلاماً تنسبه إلي ؟ » (ص ٢١١).

وجدير بالذكر أنه لم يكن هناك من يعارض الزيني إلا ثلاثة : المرأة المجهولة التي تصرخ في وجهه وهو سائر في موكبه ، بعد توليه منصب الحسبة مباشرة : « يا لثيم يا بن اللثيمة ! » ؛ وسعيد الذي يتهمه بالكذب بصوت عال في نهاية الرواية ، والشيخ أبو السعود الذي يسبه ويطلب من دراويشه ضربه بالنعال . لكن التوقيت يلعب في هذا الصدد دوراً حاسماً . فصرخة المرأة تضع في الفضاء ؛ لأنه ما من أحد كان يعرف الزيني بعد ، ووعي كل من سعيد والشيخ أبي السعود بحقيقة الزيني يأتي متأخراً ، بعد فوات الأوان ؛ بعد أن يكون أمر الزيني قد استفحل وأصبحت الهزيمة وشيكة . وقبل أن تنتهي من الحديث عن الشخصيات ، نشير إلى بناء جمال الغيطاني لروايته بناءً محكماً ، وربطه الموفق بين العام والخاص ؛ بين مشكلة الفرد ومشكلات الجماعة . فحجب سعيد لسلاح ، وعدم مقاومته لزواجها من آخر ، أو بالأحرى اغتصاب رجل آخر لها ، يمثل صورة مصغرة من موقف كل من الشعب المصري الذي يحب بلاده بلا شك ، لكنه يظل متفرجاً إلى أن تحل الكارثة وتحدث الهزيمة ، وتطأ أقدام الغزاة أرضها المقدسة . والشيخ أبو السعود نفسه كان يمثل سلطة روحية يلتفت الناس حولها ، وكان يمسك في الواقع بزمام الأمور أكثر من السلطان نفسه ، لكن حياة الزهد والنسك تجعله يقف موقف المتفرج إلى أن تضع البلاد .

يقول جمال الغيطاني : « منذ فترة بعيدة ، شعرت بضرورة خلق أشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربي ، وربما كان السبب الكامن وراء كل ذلك اهتمامي المبكر منذ فترة بعيدة بالتاريخ . ونشأتني في منطقة القاهرة القديمة المزدهمة بالأسبلة والمساجد والبيوت » . (١) ولقد وفق حقاً إلى خلق هذا الشكل الفني المبتكر عندما كتب « الزيني بركات » وجعل التاريخ مادتها ، وعرف كيف يربط بين الماضي والحاضر . فنحن نشاهد معه كيف يصنع التاريخ في عهد السلطان الغوري . الشعب المصري يرضى بحاكم لا يعرف أصله ولا فصله ، بل يهمل له ويهتف . والحاكم يقدم الوعود في شكل برنامج عمل أو عقد اجتماعي عند توليه السلطة ، لكنه لا يلتزم به ، بل على عكس ذلك ، يستغل أسوأ استغلال . لقد وعد باستخراج أموال المسلمين من الأمراء ، وها هو ذا يستخرج الأموال من المسلمين أنفسهم . لحساب السلطان ، على حد قوله . ومع هذا ، فهم راضون طائعون . وموقفهم السلبي هذا نتيجة حتمية للخوف الذي أصبح جزءاً لا يتجزأ من شخصيتهم ، نتيجة لتسلط زكريا بن راضي على كل صغيرة وكبيرة في حياتهم العامة والخاصة ، وبث آذان صنائعه في كل شبر من البلاد . لذا ، فقد الناس ثقتهم بأنفسهم ، وأصبحوا عاجزين ، متفرجين ، غير قادرين على الفعل والمشاركة في صنع التاريخ ؛ تاريخ حياتهم الخاصة ، وحياة بلادهم . لكن ، هل الاستكانة هي السبيل الوحيد ؟ لا ! لكن زكريا بن راضي المكروه ، الذي ينصب كل جهده في جعل البصااص « محبوباً من الناس » ، يشهر في وجهه من لا يسير مع القطيع سلاح السجن التعسفي



والشخصيات كلها من الرجال - الشخصيات النسائية ثانوية ، تختفي بمجرد انتهائها من الدور الذي رسم لها - الذين ينتمون إلى ثلاثة أجيال : الشيخ أبو السعود ، وهو أشبه بشخصية أسطورية لا عمر لها والثاني الناضج : الزيني بركات وزكريا بن راضي ؛ والثالث الشاب : سعيد وعمرو . أما ما تملكه كل مجموعة منهم ، فهو على التوالي : التجربة الواسعة والوقوف على أسرار الكون ، السلطة ، والعلم . وكما يتفق سعيد وعمرو في السن وطلب العلم ، يتفقان أيضاً في حب شخصية نسائية : الأول يعشق « سمح » ابنة الشيخ ربحان ، والثاني يظل أسيراً لحبه لأمه . لكن كلا منهما يفقد محبوبته . وفقدانه إياها يمهد لفقدانه الحياة ذاتها . ولا نغفل أخيراً الشخصية الجماعية : الشعب المصري بأسره .

وهذه الشخصيات لا تفتقر إلى العمق السيكولوجي ، لكن تعميقها يركز على الجانب الذي يترى الحدث ويخدمه . ولقد حرص الكاتب على تأكيد العلاقة بين مختلف الشخصيات . ولعل أفضل منهج لدراستها هو « نمط الأفعال » الذي وضعه جريغاس . (٢) الشيء المطلوب هنا هو السلطة بالنسبة للزيني بركات ؛ إنه يطلبها لنفسه ، في حين يعطيها الشيخ أبو السعود إياه من أجل الشعب المصري ، ويعاونه في هذا زكريا بن راضي وعميله عمرو . بل الشعب المصري كله . في حين يقف سعيد الجهنمي والشيخ منه موقف المعارضين ، عندما تقترب النهاية فقط . أما زكريا ، فيملك السلطة ، التي يجندها ظاهرياً لخدمة السلطان ، في حين كانت تخدم في الواقع أغراضه الشخصية ورغبته في الاحتفاظ بمنصبه ؛ ويساعده على ذلك جيش البصااص المنبئين في كل مكان ، يتقدمهم مقدم البصااصين الذي يجند بدوره عمرو بن العدوي ؛ والمعارض هنا هو الناس جميعاً ، الذين يحشونه ولا يحبونه ؛ لكنها معارضة كامنة لا تظهر إلا قرب النهاية . إذن ، يتفق الزيني وزكريا في طلب السلطة أو الرغبة في الاحتفاظ بها ؛ كما أنها يلتقيان المساعدة على نطاق واسع ، في حين يقوم بدور المعارض فرد أو اثنان ، أو جماعة لا تفصح عن نفسها . ومن ثم كان الصراع بين الزيني وزكريا ، ذلك الصراع الذي ينتهي بانتصار الزيني بالخديعة والإيهام .

أما سعيد الجهنمي ، فيطلب « سمح » التي يحبها لنفسه ، يريد أن يتزوجها وهي نفسها تساعد على ذلك ؛ لكن الأب يعارض هذا الحب ويزوجها شخصاً آخر وعلى مستوى آخر ، يرغب زكريا راضي في تجنيد سعيد لحساب دولة البصااصين ، لكن معارضة سعيد للفكرة تجعل زكريا يرغب في تقديمه للموت ، يساعده في ذلك عمرو بن العدوي وموقفه من الزيني موقف متميز ؛ فهو الوحيد - إلى جانب الشيخ أبي السعود - الذي ينتقل ، كلما تقدمت الرواية ، من مساندة الزيني إلى مناهضته وفضح أمره . (٣) والشيخ أبو السعود يقف من كل هذا موقف المتفرج ،

طابور رجال يعبرون أسوار المدينة البيضاء ، مشدودين إلى بعضهم البعض برباط الهلاك الأبدى ، في العيون نفس النظرة . هذا الرجل المسوق إلى الإعدام في تلك الجزيرة الصغيرة بالحيط الهندي يرجو من الناس إعادة النظر في أمره ... العيان تقولان نفس المعنى ؛ أن يعلم الإنسان أنه بعد خطوات ، بعد مسافة زمنية معينة ، لن يفتح عينيه أبداً . (ص ١٤ - ١٥) .

• • •

وفي عام ١٩٧١ أيضاً ، كتب نجيب محفوظ رواية « الكرنك » ، وظهرت طبعتها الأولى في عام ١٩٧٤ أى إنه كتبها تقريباً في نفس الفترة التي كتب فيها الغيطاني روايته . والجمع بين الكاتبين هنا يقصد به تأثيرهما بأحداث تاريخية واحدة ، عبر كل منها عنها بطريقته الخاصة . ومن المؤكد ، لأول وهلة ، أن هناك تشابهاً بين العمليتين في بعض النقاط ، واختلافاً بينهما في نقاط أخرى .

من حيث البناء الخارجي ، نجد أن نجيب محفوظ قسم روايته إلى أربعة أجزاء ، يحمل كل منها اسم شخصية رئيسية : قرنفلة ، إسماعيل الشيخ ، زينب دياب ، خالد صفوان ؛ وهكذا فعل الغيطاني في فترات السرد . ويرجع هذا التقسيم إلى بناء « الكرنك » على طريقة الريبورتاج أو التحقيق الصحفي . كما أننا نجد رابواً يربط بين الأجزاء المختلفة المكونة للرواية ، بإجرائه أحاديث شبه صحفية مع الشخصيات . لكن هذا الراوي يختلف عن نظيره في « الزينبي بركات » ؛ فهو يتحدث بضمير المتكلم « أنا » ، ويقدم رؤية ذاتية للأحداث ، وتتاح له فرصة الوقوف على أسرار الشخصيات بالصدقة التي تتوثق بينه وبين رواد مقهى « الكرنك » ؛ فهو يقول عن زينب دياب ، قبل أن تفضي إليه بأدق أسرارها ، تلك الأسرار التي لا يعرفها حتى من كانت تحبه ؛ إسماعيل الشيخ : « لعل استشفافها لأعجائى بها ، بغريزتها الفطنة ، هو ما مكن لصدقاتنا أن تتولد وأن تتناهي إلى ذروة الثقة » . (ص ٨٠) . وبالرغم من أن هذا الراوي مجهول الهوية ، فإننا نعرف على الأقل أنه رجل متوسط العمر ، يثق فيه الناس ، ويعرف كيف يكسب صداقتهم ؛ فضلاً عن أن له موقفاً معيناً من الثورة ، والهزيمة ، والتجسس على الناس ، والترح بهم في السجون بدون وجه حق .

وتتمثل العناصر المكونة للنص في فقرات سردية لا تخلو من الانطباعات الذاتية والتعليقات بمختلف أنواعها (جال قرنفلة ، ٥ يونيو ، الثورة ، الخ ...) ، وحوار يجريه الراوي مع الشخصيات ، تقدم من خلاله رؤيتها الذاتية للأحداث أو تنقل أحاديث كانت طرفاً فيها ، وأحاديث يسمعها الراوي ويسجلها في روايته .

وفي حين تحدث ج . الغيطاني عن الماضي ، يتحدث نجيب محفوظ عن الحاضر . ولأن هذا الحاضر زمن فساد ، ورشوة ، واختلاسات : « منهم من يأخذ لضرورة العيش لتقصير الحكومة في حقهم ، ومنهم الطامحون ، ومنهم من يأخذ اقتداء بالآخرين ، وبين هؤلاء وأولئك يحن الشبان المساكين » . (ص ١٣) ولأنه زمن القمع ، والاعتقال التعسفي ، والهزيمة ، فإن الراوي يرفضه ، ولا

والتعذيب ؛ تعذيب الروح وتعذيب الجسد في أشنع صورهما : « زكريا يجلس خلق الله ، زكريا لديه سجن تحت بيته . ترى كم من الأرواح أزهرت ؟ أي الطرق سلك في تعذيب أجساد خلقها الله ؟ ... كل من أمسكهم زكريا مساكين ؛ أرواحهم بريئة ؛ لم تجن ذنباً ؛ لم يتأمر أصحابها ، لم يسرق بعضهم ؛ لم يقل سباً في طريق عام ضد أمير أو كبير » . (ص ٣٣) وفيما يلي مثال لمشاهد التعذيب التي تترعر بها الرواية : « زكريا لا يلقى أنحايس هنا ؛ يبقى في الطرف الآخر للبيت ؛ يحيى مبروك ، بفك قيود الخبوس المطلوب ، يعصب عينيه بمنديل ، يدفعه بحرية قصيرة في ضلوعه . في النهاية يقف أمام زكريا ، يبقى السكون بلا خدش فيتزايد رعب السجين ، لا بدري من أين نجبته الضربة ، وبعد لحظات تطول أو تقصر ، يمد زكريا فجأة يده ، يلمس كتف السجين ، غالباً ما يلمسها برفق ، على مهل ، بتأن . كثيرون لم يحمثلوا المفاجأة والمباغلة الخفية ، اللينة كبطن الأفعى ، يسقطون مغشياً عليهم ، ترفع العصاة عن العندين في البداية تترقق ابتسامة هادئة كنار قرب انطفائها ، يمضي وقت ، ترتفع صرخات زعيق وآلام ... » (ص ٢٩) . هكذا تحولت مصر كلها إلى سجن كبير . وننتهي حياة سعيد ، المتمرّد الذي يرفع صوته ويقول للزينبي « كذاب » ، نهاية مأساوية .

التاريخ يُصنع أيضاً أمام أعيننا ، نحن القراء في زمن عصر المائليك . وبين لنا جمال الغيطاني ، من خلال سرد الوثائقي ، أن هزيمة مصر واحتلالها في عام ٩٢٢ هـ كانت حصيلة منطقية ، بل حتمية ، لموقف معين من التاريخ : الخضوع للحدث ، مها كانت خطورته ، والسلبية ، والخوف . العدو العثماني ، الخارجي ، واقف على الأبواب ؛ لكن الخطر لا يتمثل فيه بقدر ما يتمثل في العدو الداخلي ، الحكام والمحكومين سواء بسواء ، الذين يتيحون له فرصة الانتفاض على البلاد . بعبارة أخرى ، الحدث التاريخي نتيجة طبيعية ، أو إفراز لسياق سياسي واقتصادي واجتماعي - وأحياناً ديني - معين . بهذا المؤشر تنتهي « الزينبي بركات » ، مصورة المائليك وهم يعيشون فساداً في البلاد . والعلاقة بين ماضي المائليك وحاضر مصر وهزيمتها في عام ١٩٦٧ واضحة جلية . ومن خلالها يتأكد أن التاريخ يعيد نفسه ، وإن اختلفت الأسباب والظروف . لكن ما يبرز ، ويحتل المقام الأول في « الزينبي بركات » ، إلى جانب درس التاريخ الذي يستخلص منها مباشرة ، هو الجانب الإنساني الذي يكسبها بعداً عالمياً أكيداً . إذ تتحدث الرواية عن مأساة الإنسان المقهور والمغلوب على أمره ، المهان في روحه وجسده ، الذي تتحكم فيه ، وفي حياته ، وقوت يومه ، قوى الظلم والطغيان ؛ الإنسان الذي يتعرض للقمع ، ويفقد حتى إنسانيته ، في أي زمان ومكان . إنها لا تروى مأساة مصر ، وإن كانت توغل في « المحلية » ، بل تروى مأساة كثير من بلدان العالم الثالث اليوم ، حيث اتخذ الغزاة العثمانيون وجوهاً أخرى ، ربما كانت أكثر ضراوة وفسوة : « في الطريق على مهل ألم مضى طابور من سجناء الفلاحين مربوطين من أعناقهم بسلاسل حديدية يبدو أنهم متجهون إلى سجن من السجون ... دق طبل بعيد ، ربما يغادر الفلاحون عالمنا بعد قليل . مشيت قربهم ، عيونهم زائفة ، يتمنون لو احتوا كل ما يمر بهم . نفس ما رأيته في طنجة ؛

يذكره إلا منفعلاً ، فهو يقول ، على سبيل المثال : «عجبتُ لحال وطني .. إنه ... يشر باتجاه إنساني عظيم ، لكن ما بال الإنسان فيه قد تضاعل ونهافت حتى صار في تفاهة بعوضة ؟ ما باله يمضي بلا حقوق ، ولا كرامة ، ولا حماية ؟ ما باله ينهكه الجبن ، والنفاق ، والخواء ؟ » (ص ٣٠) ونتيجة للإفراط في الرؤية الذاتية ، تصبح القراءة «مغلقة» ، لا تختمل إلا تفسيراً واحداً .

ويتمثل التاريخ هنا في ثورة ٢٣ يوليو وموقف أبنائها المؤمنين بها منها - «عند أكثرهم يبدأ التاريخ بالثورة محققاً وراءه جاهلية مرذولة غامضة . إنهم أبنائها الحقيقيون ... وقد تند عنهم ... أصوات معارضة توحى بيسارية متطرفة أو إخوانية حذرة هامة ، لكنها لا تلبث أن تضع في التهدير الشامل » (ص ١١) - خاصة بعد خوضهم تجربة الاعتقال . وهنا ، يبرز الوجه المعاصر لذكربا بن راضي ، وجه خالد صفوان - هل هو محقق ، هل هو مدير سجن ؟ - الذي يمثل «قوة تملك كل شيء ولا تخفي عنها خافية» . (ص ٦٨) . فهو يعتقل الشبان الثلاثة - حلمي حمادة ، وإسماعيل الشيخ ، وزينب دياب - ثلاث مرات ، مثلما يُعتقل سعيد الجهيني ، وهو في مثل سنهم ، ويخضعهم لتجربة واحدة : الاعتقال التعسفي ، مرة بتهمة انتماء اثنين منهم إلى جماعة الإخوان المسلمين - إنه يشبه في إسماعيل لأنه أعطى قرشاً لبناء جامع - ومرة بتهمة الشيوعية ، ثم يفرج عنهم ، لكن بعد أن يكون السجن قد ترك فيهم آثاراً لا تنمحى . فهو يقتل حلمي حمادة ، وينتهي بإسماعيل الشيخ وزينب دياب إلى الضياع واليأس (تفقد زينب شرفها ، وطعم الحب ، بل تتحول إلى ما يشبه البغاء ، ويفقد إسماعيل إحساسه بأدميته ، وثقته بنفسه ، ويتحول الاثنان إلى «مرشدين») . وتبلغ زينب عن صديقهم حلمي حمادة ، وتقتله مجازاً ، وتخلص كل هذا بقولها : «كنا نشعر بأننا أقوياء لا حد لقوتنا ، أما بعد الاعتقال فقد اضطرب شعورنا بالقوة ، وفقدنا الكثير من شجاعتنا ، وثقتنا في أنفسنا وفي الأيام ، واكتشفنا وجود قوة مخيفة تعمل في استقلال كلي عن القانون والقيم الإنسانية ... » (ص ٨٤ - ٨٥) .

هكذا يُطلق سراحهم ، بعد أن تكون حساسة الشباب وبراءته وآماله قد زالت ، مخلفين وراءهم الحسرة ، و «القرف» ، في نفوس خربت إلى الأبد .

ويجعل نجيب محفوظ من هذه التجربة نقطة تحول جذرية في مصير شخصياته الشابة ، فهي تنتهي إلى الموت ، حقيقياً كان أم مجازياً ، وإذا يذكر الأسباب التي تُرتكب من أجلها هذه الجرائم ضد أبناء الثورة ، بعيد نجيب محفوظ النظر في الثورة ذاتها ، فهي التي أوجدت - «زمن القوى المجهولة ، وجوايس الهواء ، وأشباح النهار» . (ص ٢٣) أرادت أم لم ترد . وهذه القوى هي التي تمتن كرامة الإنسان بحجة حماية الثورة والدفاع عنها :

- لا تحقيق ولا دفاع .

- لا يوجد قانون أصلاً .

- يقولون إننا نعيش ثورة يستوجب مسارها تلك الاستثناءات ، وأنه لا بد من التضحية بالحرية .

- والقانون ولو إلى حين .
- ولكن مضي على الثورة ثلاثة عشر عاماً أو يزيد ، فإن لها أن تستقر على نظام ثابت . (ص ٢٠)

هذه التجربة الفردية والجزئية مادامت تمس بعض الأفراد فقط فإنها تنتهي بالإخفاق ، سواء على المستوى السياسي أم على المستوى العاطفي : تفقد قرنفلة من نحب ، ويضيع الحب الطاهر الذي كان يربط بين زينب وإسماعيل ، مثلما ضاع حب سعيد الجهيني لسماح . والمأساة ، فيما يتعلق بكل هؤلاء هي أنهم في شرح الشباب ومقتبل العمر ، فضلاً عن أنهم يمثلون الجيل الذي تضع فيه الأمم آمالها .

ويربط الكاتب هذه القضية الخاصة بثلاثة من الشباب ، بالقضية الجوهرية التي شغل بها الشعب المصري كله آنذاك : هزيمة ٥ يونيو (ضاع الشباب ، وضاعت أحلامه ، وضاعت الأرض) . ويدير الكاتب - الراوي حواراً حول أصداء هذا الحدث الجلل : كيف وقع ؟ هل عاش الناس في أكذوبة ؟ من المسئول ؟ ما الحل ؟ وكما بقي الشعب المصري «متفرجاً» في عهد السلطان الغوري على نحو مارينا ، حتى دخل العثمانيون البلاد ، يحاول الشعب المصري في «الكرنك» أن يفهم ، ولكن بعد فوات الأوان . وبالرغم من اختلاف السياق التاريخي للروايتين ، نلمس أن السبب الذي أدى إلى هزيمة الشعب المصري في الماضي والحاضر واحد : الخوف ، والسلبية التي تنتج عنه . وتنتهي «الكرنك» بنبرة تفاؤل وأمل ، أمل في أيام أفضل ، بالرغم من قسوة الهزيمة ومرارتها .

وأخيراً ، مها كانت الاختلافات بين «الزيني بركات» و«الكرنك» ، فإن هاتين الروايتين شاهد أمين على فترة لا تنسى من تاريخ الشعب المصري ، شاهد يثبت ويؤكد أن الكاتب كان وسيظل صدى عصره وضمير الأمة الحى .

• هوامش

- (١) انظر G. Lukács: «Le Roman Historique», Paris, Payot, 1972.
- (٢) نعرض الكاتب المسرحي آرتور آدموف هذه القضايا عندما أراد أن يُدخل التاريخ في مسرحياته . انظر .
- (٣) ابن ياسين ، المطبعة الأميرية ببولاق ، القاهرة ، ١٨٩٤ .
- (٤) انظر A. J. Greimas: «Sémantique Structurale», Paris, Larousse, 1966.
- (٥) نقول د . رضوى عاشور : «من الواضح أن الغيطاني قد أراد أن يجعل من الجهيني صورة الذات ... ونتج عن هذا العامل الذاتي وراء بناء شخصية سعيد الجهيني كثافة شعرية تتبدى في الأسلوب الغنائي المرتبط بالشخصية . كما يتجلى عنه قدر من الإسقاط المعاصر يبدو أوضح في الجزء الأخير من الرواية . وهو إسقاط يتعارض أحياناً مع البناء الموضوعي للشخصية .» («الرواية والتاريخ» ، «الزيني بركات» لجمال الغيطاني ، «الطريق» ، ١٩٨١ ، العدد الخاص بالرواية) .
- (٦) جمال الغيطاني ، «بعض مكونات عالمي الرواية» ، «الآداب» ، فبراير - مارس ١٩٨٠ .

المجلس الأعلى للثقافة الثقافة الجماهيرية

بمناسبة إتمام الإنسحاب الإسرائيلي عن سيناء خلال شهر
أبريل .. أعدت الثقافة الجماهيرية برنامجا للاحتفالات في كافة
مواقعها الثقافية (قصور وبيوت الثقافة بالمحافظات) .

وسوف تشارك في الاحتفالات جميع أنشطة الثقافة الجماهيرية وهي :

« الثقافة العامة ، السينما ، الفنون التشكيلية ، الموسيقى ،
المكتبات ، البرامج الثقافية ، المسرح ، ثقافة الطفل .

وفي هذا الإطار ، تقوم الثقافة العامة بتنظيم أمسيات ثقافية ، كما يتم تنظيم معرض لنوادي المرأة
ومعرض لنوادي العلوم برفح وشرم الشيخ بسيناء .

وتقوم السينما بتقديم عروض سينائية وعروض فيديو وكذلك
تصوير وعرض الاحتفالات بالفيديو والسينما في رفح وشرم الشيخ
وسيناء كما تشارك الفنون التشكيلية بإقامة معارض فنية رفيعة المستوى
وتشارك فرق الموسيقى في الاحتفالات بكافة المواقع الثقافية بسيناء .

وسوف تقدم الثقافة الجماهيرية خلال فترة الاحتفالات :

« أمسية (سيناء .. وطني) على مسرح الجمهورية .
« مهرجان مسرحي على مسرح السامر تشارك فيه سبع فرق
مسرحية .
« مسارح بالميادين (حلوان .. العتبة .. شبرا الخيمة .. عابدين ..
ميت عقبة) .
« تتضمن عروضاً لفرق الفنون الشعبية ، وموسيقىات الشرطة .
« احتفالات بجميع المحافظات تتضمن عروضاً مسرحية فنون
شعبية .. ندوات .. عروض سينائية .. فنون تلقائية .

مَسِيرَةُ الْإِجْتِمَاعِ

الرواية المصرية والتركيّة

دأب رواد الرواية الاجتماعية على تصوير مشكلات الواقع الاجتماعي وقضاياها ، ونحطى التصوير عندهم أزمة الفرد إلى أزمة طبقة كاملة أو جيل بأسره ، فأصبح نتاجهم سجلاً لحياة مجتمعاتهم . ويقلل ما كانت روايات نجيب محفوظ نموذجاً لهذا السجل من حياة المجتمع المصري طوال نصف قرن من الزمان ، نجد روايات يعقوب قنبري^(١) تجسداً لفترة تربو على خمسة وسبعين عاماً من حياة المجتمع التركي . ولم يقف التشابه بين نتاج الكاتبين عند حد تسجيل الواقع المجتمعي ، بل تعداه إلى تناول ظواهر بعينها دون أخرى ، وإلى تقارب بين الرؤى عند كل منهما ، وتشابه بين ملامح الشخصيات الروائية . كل ذلك يدفع المرء إلى التساؤل عن مبعث هذا التماثل ، على الرغم من اختلاف اللغة التي كتبت بها الروايات ، وعدم قيام صلة مباشرة بين الروايات العربية والروايات التركية ، إذ قل أن ترجمت إحداها إلى لغة الأخرى .

محمد هريدي

مطالباً بالاستقلال ، وأن يرفض هذه السلطة منادياً بالدستور . وقد اتخذت هذه الثورة أشكالاً مختلفة ، منها المنظم ، مثل ثورة مصطفى كامل وحزبه الوطني من بعده ، ومنها غير المنظم ، مثل محاولة اغتيال السلطان حسين كامل والمظاهرات الشعبية في شوارع القاهرة . ثم انتصهرت هذه الحركات الثورية والتيارات الحزبية المختلفة في ثورة ١٩١٩ التي كانت أبلغ تعبير عن المطالب القومي للشعب المصري . ولا شك أن نمو الوعي القومي على النحو الذي ظهر في ثورة ١٩١٩ ، كان مصاحباً لنمو الوعي الثقافي . وهذا ما عبر عنه الأستاذ يحيى حقي في كتابه « فجر القصة المصرية » بقوله : « في أحضان هذه الثورة نشأت موسيقى سيد درويش ، ونشأ أدب المدرسة الحديثة ... وكلاهما منبعثان عن حاجة ملحة لإيجاد فن شعبي صادق الإحساس ، وإلى أدب واقعي متحرر من التقليد واقتباس الأخيلة »^(٢) . ومن ثم استهدف الأدباء تصوير واقعهم الاجتماعي وتناول قضاياها ، ولا سيما بعد أن تردت الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية بين الحربين ، تلك الأوضاع التي أفرزت ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ الإصلاحية . وقد كان من الطبيعي أن يصاحب هذه الثورة أشكال من التغيير في شتى مناحي الحياة الاجتماعية والسياسية .

ولما كانت الروايات ، موضوع الحديث ، وثيقة الصلة بما عاصره المجتمعان المصري والتركي ، من أحداث سياسية ، وما سادها من قيم اجتماعية ، فمن الجدير بنا أن نلقي نظرة عجيلى على الأحداث السياسية والظواهر الاجتماعية التي تمثلت في كلا المجتمعين ، حتى ندرك درجة التشابه بينهما من ناحية ، ونصل إلى الدافع الذي حدا بالكاتبين إلى هذا الانجاء من ناحية أخرى .

الوجدان القومي :

وإذا كان النقاد قد اختلفوا حول صلة العمل الأدبي بكتابه ، فلا اختلاف حول أثر مسيرة الحياة السياسية والاجتماعية في تكوين وجدان الكاتب ولا شك أن ما عاشته مصر من أحداث سياسية واجتماعية كان له أبلغ الأثر في تكوين وجدان جيل من الأدباء (منهم نجيب محفوظ) ، وفي غلبة الطابع القومي على هذا الوجدان ، فهناك احتلال أجنبي يحتم على صدر الوطن ويتحكم في مقدراته ، والسلطة الحاكمة تمثلت لأوامره ، بل وصل الأمر إلى حد عزل الخديوي عباس الذي لم يكن ممثلاً لهذه الأوامر ، وتعيين السلطان حسين كامل ، قبيل الحرب العالمية الأولى . ومن ثم كان من الطبيعي أن يثور الشعب على هذا الاحتلال

وإذا كان الأديب يراقب ما يمر به المجتمع المصري من الأحداث والمتغيرات الاجتماعية ، لم يكن أمامه سوى أن يحاول التأثير على مسيرة مجتمعه . وهذا ما حدا بنحيب محفوظ إلى أن يتأمل تاريخ مصر ، قديمه وحديثه ، فكان أول ما نشر له كتاب عن مصر القديمة ، ترجمه عن الإنجليزية . وتنقل عنه قوله في هذا المجال « هيأت نفسي لكتابة تاريخ مصر القديم كله في شكل روائي على نحو ما صنع وولتر سكوت في تاريخ بلاده » . ولم يكن التاريخ في يد نحيب محفوظ سوى أداة لإسقاط هموم الحاضر ومتاعبه . وقد كانت باكورة إنتاجه أصدق تعبير عن هذا الاستخدام وما روايات « عبث الأقدار » و « رادوبيس » و « كفاح طيبة » ، إلا نقد للحكم الملكي وسلطات الاحتلال الإنجليزي من خلال الإطار التاريخي ، وهكذا نلمس الاتجاه القومي لدى نحيب محفوظ منذ مطلع حياته الأدبية .

وإذا انتقلنا من ضفاف النيل إلى ضفتي اليوسفور وجدنا أن الشعب التركي قد مر بنفس الظروف والملابسات التاريخية ، مع بعض الاختلاف في التفاصيل ، وأنه عاش نفس الكفاح تقريبا .

منذ أواخر القرن السابع عشر وعوامل الانهيار تنخر في جسد الدولة العثمانية من الداخل ، وأعداؤها يترصدون بها في الخارج . وهذا ما دفع الأتراك إلى محاولات عدة للإصلاح ، أملاً في إنقاذ الدولة من هذا الانهيار وظهرت عند ذاك إيديولوجيات متعددة ، اختلفت في الوسائل وانفقت في الهدف ، فمنها ما هو إسلامي يرى في الجامعة الإسلامية طريق الخلاص ، وما هو عثماني يرى في الوحدة بين الولايات العثمانية خير سبيل إلى التجانس بين العناصر والقوميات المختلفة ، ومنها ما هو ليبرالي يرى في النظم الغربية وحضارة الغرب خير وسيلة للإصلاح ، وأخيراً ظهرت إيديولوجية القومية التركية فامتصت ما عداها من تيارات ، واستقطبت غالبية المثقفين الأتراك ، خصوصاً بعد الهزيمة التي منيت بها الدولة العثمانية في حرب البلقان عام ١٩١١ وما نتج عنها من انسلاخ الولايات المسيحية ، ثم هزيمة حرب طرابلس عام ١٩١٢ أمام إيطاليا ، ثم كانت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ من أقوى العوامل التي فجرت الوعي بالقومية التركية لدى الأتراك ، فقد رأى الأتراك دول أوروبا وهي تحتل بلادهم وتمارس أبشع الوسائل لتوطيد هذا الاحتلال . وأيضاً فقد أصيب الأتراك في صميم قوميته الإسلامية حين وجدوا العرب وقد انضموا إلى أعدائهم الحلفاء . ومن هنا اشتد إيمانهم بقوميته ، على نحو عبر عنه الكاتب يعقوب قلدري بقوله : « إحساسنا بقوميتنا جاء نتيجة لضربات مبرحة أصابت أمتنا ، وهو عصارة آلام قاتلة عشناها . وكان أعظم درس لقنته إيائى الحياة ، حيناً رأيت الحضارة الغربية بوجهها السافر ، تلك الحضارة التي عشت ردحا من الزمن على ثقافتها ، فأصابني صدمة كبيرة ، وفتحت عيني على حقائق أخرى » . (٣) . وقد تمثلت هذه الحقائق في ضرورة اعتماد الأتراك على أنفسهم في الأخذ بوسائل الحضارة ، مستمسين بتراثهم القومي من ناحية ، محاولين معالجة مشكلات المجتمع التركي حتى يمكنه النهوض بمستواه الحضارى من ناحية أخرى .

وكما خاض الشعب المصري معركتين ، إحداهما في سبيل الاستقلال والأخرى في سبيل الدستور ، عاش الشعب التركي أيضاً

نفس المعركتين . وكفاحه لنيل الدستور يرجع تاريخه إلى أوائل القرن التاسع عشر ، ثم تطور في النصف الأخير من نفس القرن ليشكل المطالبون بالدستور جمعيات سرية خلعت السلطان عبد العزيز من العرش ، وأجبرت السلطان عبد الحميد على إعلان الدستور الأول عام ١٨٧٦ ، والدستور الثاني (المشروطية الثانية) عام ١٩٠٨ . وقد تميزت الحياة الحزبية بعد هذا الإعلان بالصراعات التي تصاعدت إلى مستوى الصراع الدامي قبيل الحرب العالمية الأولى .

وما كان الأديب التركي ليقف ساكناً إزاء هذه الأحداث ، أو بعيداً عن هذا الصراع . وأصدق تعبير عن موقف هذا الأديب ما قاله يعقوب قلدري ، مفسراً تحولَه إلى الواقعية بعد أن كان متمسكاً إلى جماعة أدبية رومانسية التزعة : « سنوات طوال وأنا أدافع عن مبدأ الفن للفن بكل ما أوتيت من حماسة ، ثم اندلعت حرب البلقان - أولى كوارثنا القومية وما إن سمعت هدير المدافع الرابضة في جاتالجه (٤) حتى أدركت أن هناك شيئاً آخر جديراً بالدفاع عنه ، ثم جاءت سنوات ١٩١٤ . ١٩١٨ بما حملته من هجوم الاستعمار الغربى على وطننا بكل وحشية ... حينئذ أدركت الحقيقة بكل ما فيها من مرارة ، وعرفت أن الفن هو ملك للمجتمع والأمة ، وأنه تعبير عن الأجيال ، وأنه إذا جرد من هذا المفهوم فلا قيمة له » (٥) . وانطلاقاً من هذا المفهوم للأدب . ونحت وطأة الإحساس المغم بالقومية التركية ، اتجه يعقوب قلدري إلى تاريخ تركيا بقلب في صفحاته ، مردداً أيضاً نفس العبارة تقريباً ، التي سمعناها من نحيب محفوظ ، قائلاً : « لم يكن ذلك بمحض إرادتي بل وجدته مضطراً إليه حيناً أردت أن أجسد الحياة المجتمعية ، وأن أخلق نماذج حية ، فكان ما عاشه المجتمع التركي من أحداث ، ومن عرفت من شخصيات ، هما المادة التي نسجت منها أعمالى » (٦) .

وعلى هذا النحو نجد الكاتبين قد جنحا إلى التاريخ القومي حين أرادا التعبير عن احتجاجات مجتمعيهما . وكان هذا التاريخ صفحات من نضال الشعبين . المصرى والتركي ، وقد تشابهت هذه الصفحات إلى حد كبير . ومن ثم لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن البوتقة التي انصهر فيها الأديبان كانت واحدة .

فإذا أضفنا إلى ذلك وجوه الشبه بين الشعبين في العادات والتقاليد في شتى جوانب الحياة الاجتماعية ، نكون قد وقفنا على أهم العوامل التي أدت إلى تشابه الإنتاج الروائى عند كل من الأديبين .

التأثير الفرنسى :

وبعد أن عرفنا أن مصدر الإلهام عند الكاتبين واحد ،بقى لنا أن نعرف أن مصدر الاقتباس ، ولا سيما في الشكل ، هو الرواية الفرنسية . ولا مفر من الاعتراف بفضل هذه الرواية على مثيلتها العربية والتركية . خصوصاً حين بدأ الروائيون عندنا كتابة الرواية الاجتماعية ، فقد اتخذوا من الواقعية أسلوباً لهم في التعبير ، وكانت مدرستا الواقعية والطبيعية في الأدب الغربى بصفة عامة ، والفرنسى بصفة خاصة ، مصدراً لاقتباساتهم في مجال الشكل على وجه التحديد .

ويعترف يعقوب قلدري - حيث كان الأدب الفرنسى أكثر نفوذاً في الأدب التركى - بالأثر الفرنسى ، قائلاً : « لقد استمتعت ، في

وكومره» الانحلال الخلقى الذى صاحب فترة الاحتلال خلال الحرب الأولى ؛ وجسدت رواية «بيان» (الغريب) حياة القرية التركية خلال حرب الاستقلال التركية عام ١٩٢٢ ؛ أما رواية «أنقره» فقد عالجت أسس الحياة الاجتماعية فى العاصمة الجديدة بعد الثورة ؛ وعولجت أيضا مبادئ الثورة الكمالية وسليباتها وأثرها على الحياة الاجتماعية فى رواية «بانوراما» بجزيها .

وهكذا نجد كاتبيها وقد غطيا أهم الأحداث التى مر بها كلا المجتمعين المصرى والتركى خلال التاريخ الحديث وقد تميزت هذه التغطية بالوقوف على ظواهر معينة ، سنحاول - فيما يلى - استجلاء ما تشابه منها :

١ - الانتماء السياسى فيما بين الحربين :

وهو ما يمثل المشاركة الإيجابية للفرد فى صنع مستقبل بلاده ، أو التخطيط له على الأقل . وقد تجلت هذه الظاهرة بوضوح عند نجيب محفوظ مع بداية الثلاثية ، التى بدأت أحداثها مع نذر الحرب العالمية ، وغليان الساحة السياسية بتيارات مختلفة ، تضافرت كلها للمطالبة باستقلال طال انتظاره . ومع تبعتها حياة أسرة السيد أحمد عبد الجواد على امتداد ثلاثة أجيال ، نشهد النشاط السياسى فى القاهرة منذ العشرينيات حتى الأربعينيات . لقد رأينا فى «بنى القصرين» إصرار الإنجليز على استمرار الاحتلال من جانب ، ومقاومة الشعب لهذا الاحتلال من الجانب الآخر ، وقد عبر الكاتب عن هذه المقاومة من خلال شخصية فهمى عبد الجواد ، الذى كان متسيا - فكرا وقلبا - إلى ثورة ١٩١٩ . وقد استطاع الكاتب أن يجعل من شخصية الفرد مرآة تنعكس عليها الأحداث الوطنية الكبرى ؛ فقد استيقظ فهمى ذات صباح فراح يعجب لوتيرة الحياة اليومية فى مترهم ، وانفصاها عن العالم الخارجى ؛ «فالموت يحجب شوارع القاهرة طولا وعرضا ، ويرقص فى أركانها . يا للعجب ! ها هى أمه تعجن كعهدا منذ قديم ، وها هو كمال يغط فى نومه ... كأن مصر لم تنقلب رأسا على عقب . كأن الرصاص لا يعزف باحثا عن الصدور والرؤوس» (١٠) وهو نفس الرصاص الذى أرداه قتيلا فى إحدى المظاهرات غداة الإفراج عن سعد .. وهكذا تمكن نجيب محفوظ من الربط بين الأحداث الكبرى والأحداث الصغرى المتمثلة فى الحياة اليومية فى الرواية .

ومع تطور الوعي بالقضية الوطنية ، تطورت التيارات السياسية وتعددت الانتماءات إليها . فبعد أن كان حزب الوفد هو السائد ، شاركه فى هذه السيادة حزب الأحرار الدستوريين ؛ وبعد أن كانت مقاومة الاحتلال تتوسل بالمظاهرات فقط ، تعددت وسائلها ، وظهر الحوار - الهادئ حيناً ، والساخن أحيانا - بين الأقطاب المختلفة ؛ وهذا ما صورته «قصر الشوق» ؛ حيث غلبت عليها المناقشات الدائرة بين كمال عبد الجواد الوفدى وصحبه مثل : حسن سليم ممثل الأحرار الدستوريين ، وحسين شداد ممثل طبقة الأرستقراطيين وسليبيتهم . وعلى الرغم من اختلاف الانتماءات فى هذه الفترة ، كانت الغاية واحدة ، وهى تحقيق «الاستقلال التام» .

وشهد جيل «السكرية» ، أى جيل أحفاد السيد أحمد عبد

مرحلة الشباب ، بقراءة ستاندال وبلزاك وزولا ، أما الآن فتروقى أعمال مارسيل بروست وجول رومان ورومان رولان ... ولا أنكر أثر الرواية الفرنسية فى أعمالى ، حتى إن بعض الشخصيات والأحداث نقلتها كما هى» (١١) . والرواية المصرية ، على يد نجيب محفوظ ، لم تكن أيضا بمنأى عن هذا التأثير . ونكتفى هنا بالإشارة إلى ما وصل إليه الدكتور شفيق السيد من نتائج حول تأثير نجيب محفوظ بالمذهب الطبيعى الذى اشتهر به إميل زولا فى الأدب الفرنسى . (١٢) وبمجرد النظر إلى الشكل الروائى الذى جربه رواد الواقعية والطبيعية فى الأدب الفرنسى ، ندرك تأثير أدبائنا بهذا الشكل الذى عنى بتصوير الحياة ودلالاتها الاجتماعية على مدى حقبة زمنية طويلة ، تصل إلى جيل واحد تارة وعدة أجيال تارة أخرى ؛ فقد صور بلزاك فترة الإمبراطورية الفرنسية الأولى من خلال (الكوميديا الإنسانية) ، وتابع إميل زولا حياة أجيال مختلفة من أسرة واحدة ، عاشت سنى الإمبراطورية الثانية من خلال سلسلة «روجون ماكار» Rougon Macquart وكان رومان رولان وجول رومان أكثر تطورا ، حيث نادى الأخير بأن «تكون الرواية قصة مجتمع بأكمله ، أو الإنسانية جمعاء ، وليس قصة شخص أو عدة أشخاص» ، ومن ثم لابد للكاتب أن ينسج روايته بأكثر قدر من خيوط الحياة» (١٣) . وقد عرف هذا الشكل فى الأدب الفرنسى باسم Roman Fleuve ، أى (الرواية النهر) ؛ ذلك الشكل الذى تجلى بكل ملامحه فى ثلاثية نجيب محفوظ ، و«بانوراما» يعقوب قلدرى .

الوحدة الزمانية :

وإذا كان الكاتبان - موضوع الحديث - قد استهدفا تصوير التاريخ القريب أو الواقع المعاصر لها ، فلا غرو أن تكون المرحلة الزمنية التى شملتها الروايات واحدة تقريبا ؛ إذ بدأ نجيب محفوظ بتصوير حياة المجتمع المصرى منذ عام ١٩١٩ حتى ٤ فبراير ١٩٤٤ من خلال ثلاثيته المعروفة ، ثم عالج الوضع السياسى على الصعيد الداخلى بعد ثورة ٥٢ فى «السمان والحريف» ، ثم أبرز السليبات التى صاحبت تطبيق القوانين الاشتراكية الصادرة عام ١٩٦١ فى رواية «ميرامار» ، وكانت «ثلاثة فوق النيل» تعبيرا عن حالة الإحباط التى عاشها المجتمع المصرى بعد نكسة يونيو سنة ١٩٦٧ .

وعند استجلاء تاريخ هذه الفترة ، نجد الكاتب يمثل مرحلتين رئيسيتين : الأولى ، مرحلة ما قبل الثورة ، وقد تميزت بالنضال القومى ؛ والثانية : مرحلة ما بعد الثورة ، بما فيها من محاولات لإرساء قواعد الحياة الجديدة .

وقد تمثلت هاتان المرحلتان فى روايات يعقوب قلدرى أيضا ؛ ففى صورة الحكم الاستبدادى للسلطان عبد العزيز من خلال رواية «هب أو شرفى» (الجميع يغنون نفس الأغنية) ؛ وعولجت حياة أعضاء جمعية تركيا الفتاة الفارين من حكم السلطان عبد الحميد فى رواية «برسوركون» (المنى) ؛ ثم تابعت رواية «قبرالى قوناق» (قصر للإبحار) تداعى القيم خلال العهد الحميدى والحرب العالمية الأولى ؛ وسجلت «حكم كيجيه مى» (عشية الحكم) الصراع الحزبى الذى أعقب إعلان الدستور الثانى عام ١٩٠٨ ؛ وصورت رواية «صودوم

باشا ، شملته هو أيضا ، فأدى ذلك إلى حالة من الإحباط والانهيار النفسى ، أحس بها البطل حين أمسك بالقلم ليكتب رسالة إلى أمه فوجد يديه ترتعشان فقال : « لقد انتهيت » . ومع نهاية الرواية تطالعنا نذر الحرب العالمية الأولى .

ولقد استغل يعقوب قدرى كل ما أوفى من إمكانيات روائية لينقل لنا صورة حية لهذا الصراع الدامى ، بما فى ذلك استخدام الأسماء الحقيقية لشخصيات تاريخية ؛ كان أحمد صميم شخصية حقيقية ، وكان اغتياله أول اغتيال سياسى فى تاريخ تركيا الحديث . ولهذا السبب تعرضت الرواية لنقد شديد آنذاك ، ووصفها النقاد بأنها أقرب إلى المذكرات منها إلى الرواية . ولاشك أن تصوير الصراع بهذا الشكل قد عكس رؤية الكاتب النقدية لسلبيات الحياة الحزبية فى تلك الفترة .

٢ - تداعى القيم :

دأب كتاب الرواية الاجتماعية على تصوير جوانب الانهيار والتداعى فى النفس البشرية ، مرجعين هذا الانهيار إلى أسباب اجتماعية . ولاشك أن القيم التى يقوم عليها مجتمعنا الشرقى تقوم على مجموعة من القيم ، ترجع إلى أصول دينية ، وتمثل غالبا فى قيمة الشرف والأمانة والعفة ... الخ . ويعتبر تحلى الإنسان عن إحدى هذه القيم انهيارا أو تداعيا فى نظر المجتمع على الأقل .

ولهذا التداعى أسباب مختلفة فى روايات نجيب محفوظ ، تنحصر ، غالبا ، فيما خلفته الحربان الكبريان من آثار اقتصادية على المجتمع المصرى . وقد تمثلت هذه الآثار فى نمو طبقة أغنياء الحرب الذين أثروا ثراء فاحشا ، وصاروا يذلون ما فى جيوبهم سعيا وراء حياة المتعة والملذات . كما أدى ارتفاع الأسعار إلى زيادة الفقراء فقرا ، على نحو حدا بهم إلى الانحدار إلى مستنقع الرذيلة لقاء ما يسد احتياجاتهم الأساسية ، مثل « جامعة أعقاب السجائر » وممارستها الرذيلة فى « القاهرة الجديدة » ، أو إرضاء لطموح وتطلع إلى حياة أفضل ، مثل ما نجده عند إحسان ومحجوب عبدالدايم فى نفس الرواية ، وكانت شخصية حميدة فى « زقاق المدق » أصدق نموذج لهذا الانهيار الخلقي ، فقد كفرت بالزقاق وما يعانيه أهله من فاقة ، وتطلعت إلى حياة أفضل ، ولكنها لم تكن - بوضعها الطبقي وتكوينها النفسى - بمنجاة من السقوط ، فاهتلت أول فرصة تمثلت فى شخص فرج الذى أغواها ودربها على فنون الغواية حتى أصبحت غانية فى الحانات التى يؤمها عساكر الإنجليز . ولاشك أن هذه التجارة قد راجت خلال الحربين حتى لنجدها فى « الثلاثية » أمرا شبه عادى ، يمارسه السيد أحمد عبد الجواد وصحبه فى بيوت (العوامل) بصفة منتظمة .

ونجد بنا الإشارة إلى أن الشخصيات التى كانت تضحى بقيمة الشرف والعفة سعيا وراء مطامع مادية ، لم تصل إلى بغيتها من السعادة ؛ فهى تنهى إلى الضياع بعد انفصالها عن قيمها الأصلية . وهذا ما حدث لمحجوب عبدالدايم فى « القاهرة الجديدة » وحميدة فى « زقاق المدق » ؛ وهذا ما أدى أيضا إلى ازدواجية السلوك عند السيد أحمد عبد الجواد فى (الثلاثية) .

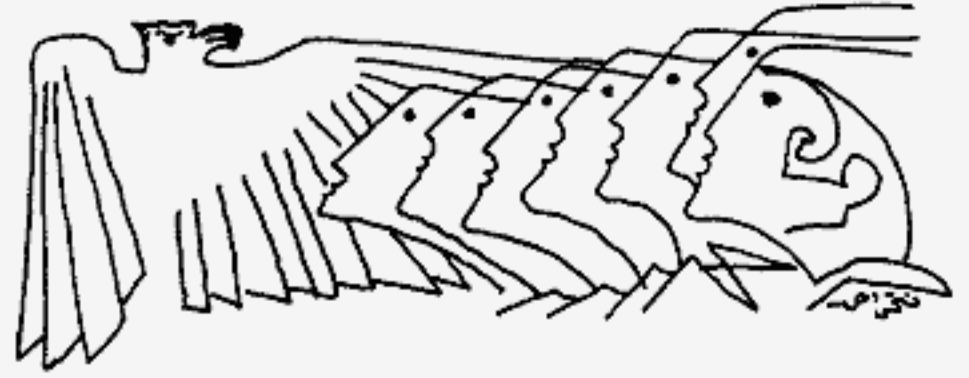
الجواد ، تطورا آخر فى مجال الانتماءات السياسية ؛ ذلكم هو تغلغل الماركسية إلى طبقات المجتمع المصرى ، ولاسيما المتوسطة والعامة ، وقد شهد أيضا الربط بين الدين والسياسة على يد جماعة الإخوان المسلمين ، ثم الصدام بين المتتمين إلى الاتجاهين . وقد مثل الاتجاه الأول أحمد شوكت ، والثانى شقيقه عبد المنعم شوكت .

وقد دلى الكاتب على أن الانتماء إلى الماركسية لم يكن وقفاً على الطبقة العاملة فقط ، بل تعداه إلى الطبقة المتوسطة الكبيرة ، كما استغل صاحب الثلاثية قصة العاطفة التى نمت بين أحمد شوكت وسوسن حماد فى التدليل أيضا على إمكانية هذا الاتجاه بين الطبقتين المتوسطة والعامة ؛ فقد نجحت هذه العلاقة العاطفية ، فى حين أخفقت مثيلتها بين عابدة ، سليلة الأرستقراطية ، وكمال عبد الجواد ، سليل الطبقة المتوسطة . ولكى تكمل ملامح صورة الحياة السياسية فى تلك الفترة نصيف ظاهرة التفاف السياسى والوصولية فى « القاهرة الجديدة » و« خان الحليل » .

وبقدر ما استطاع نجيب محفوظ متابعة الحياة السياسية فى مصر من خلال شخصياته الروائية ، حالف النجاح يعقوب قدرى فى ملاحقته لمسيرة المجتمع التركى ، من حرب ضد الاستعمار فى إبان الحرب العالمية الأولى ، وقد شن الحرب ضد الاستبداد المتتمون إلى « الشبيبة العثمانية » فى مواجهة السلطان عبد العزيز . وقد تطورت هذه الحرب ونحو اسم الجماعة إلى « تركيا الفتاة » فى عهد السلطان عبد الحميد ، الذى ما فتئ يطارد أعضاء الجماعة حتى هربوا إلى القاهرة وباريس ، معلنين حربا شعواء ضده ، ومتخذين من أجهزة الصحافة والنشر وسيلة لهم . وكانت رواية « بوسوركسون » (المنى) تسجيلا لهذه الحرب ، وتصويرا لحياة المحاربين فى المنى . وانتهت الحرب بين السلطان وأعضاء الجماعة بنزول السلطان على رغبتهم ، وإعلان الدستور عام ١٩٠٨ ، وتطبيق نظام الحياة النيابية فى تركيا .

ويبدأ الكاتب فى روايته التالية بما انتهى إليه فى الرواية السابقة ، فيصور فى « حكم كيجه سى » (عشبة الحكم) الصراع الحزبى القائم بين جماعة الاتحاد والترقى ومعارضيه عقب إعلان الدستور .. احتدم هذا الصراع بين الاتحاد والترقى ، وهو الحزب الحاكم فى ذلك الوقت ، والمعارضة التى التفت حول ما سمي بحزب « الائتلاف والحرية » . ومن ثم فقد انضم بطل الرواية أحمد كرم وصديقه أحمد صميم إلى المعارضة ، وكلاهما صحفى يمثل الشباب المثقف الذى أدرك أن الديمقراطية تعنى تبادل الرأى لخدمة الصالح العام للبلاد . وقد تعارض هذا مع سلوك أعضاء الحزب الحاكم الذى كان يرى فى الديمقراطية صراعا على السلطة ، الغاية فيه تبرر الوسيلة . وكانت من وسائلهم المؤامرات والاعتقالات ، فاغتيل أحمد صميم . وكان لهذا الاغتيال وقع الصاعقة على قلب أحمد كرم ، فأدى إلى اعتزاله الحياة السياسية ، ولكن الاتحاديين لم يتركوه فى هدوء ، بل دبروا مؤامرة لاغتياله ، مستغلين فى ذلك الفتاة « سامية » التى أحبها ، وهى شقيقة لاتحادى متطرف . وهذا ما جعل أحمد كرم بنفر من تلك الفتاة ويعود إلى المعركة السياسية مرة أخرى . ولكن حملة الاعتقالات ، التى أعقبت اغتيال محمود شوكت

واستهدفت إصلاح الأحوال السياسية والاجتماعية . وكان لابد للرواية وهي «صانعة الحياة» ، كما يصفها الروائي التركي خالد ضيا - أن تصور الثورة وما صاحبها من تغييرات ، بل تعدت حدود التصوير إلى محاولة لتقنين هذه الثورة والتخطيط لها كما سنرى .



تابع يعقوب قلدرى الثورة الكمالية منذ إعلان حرب الاستقلال ، عذراً من عمق الهوة بين المثقفين قادة الثورة ، والفلاحين جنودها ، وذلك من خلال رواية «بيان» (الغريب) . والغريب هنا هو ضابط من الحرب ، اضطر للإقامة في إحدى قرى الأناضول هرباً من استانبول ولكنه لم يستطع التجانس مع الفلاحين . وحين طالت إقامته بين أهالي القرية زاد نفوره منهم ونفورهم منه ، حتى إن الفتاة التي أحبها رفضت الزواج منه لتتزوج من ابن قريتها .

وبقدر ما كانت رواية «أنقرة» تصويراً للاستيطان الجديد في العاصمة ، ولسير الحياة الاجتماعية فيها ، كانت أيضاً تصوراً لما يجب أن تقوم عليه هذه الحياة من قيم . عاشت أنقرة ثلاث مراحل من خلال بطلة الرواية سلمى هانم ، التي وفدت إلى المدينة مع زوجها الأول موظف البنك نظيف بك ، ولكن الحياة في أنقرة بدت لها ضرباً من المحال أول الأمر ، فإزال خيالها يعيش في استانبول بما فيها من وسائل حضارية ، وما زالت نحن إلى حياة جديدة غريبة النمط . ومن ثم نراها مستكبرة على من حولها ، متبرمة بتصرفات الأهالي السذج الذين يعيشون حياة (قروية) من وجهة نظرها . وتبدأ المرحلة الثانية بزواجها الثاني ، فقد تزوجت البكباشى حتى بك الذى وفر لها ما كانت تصبو إليه من حياة غربية النمط ، فقد أصبح من رجال الأعمال ، بعد استقائه من الجيش ، وأصبحت حياتها غارقة في سهرات تمتد إلى الصباح مع المستثمرين الأجانب واتفاقاتهم التجارية . بيد أن سلمى هانم سرعان ما أصابها السأم من هذه الحياة أيضاً ، خصوصاً بعد أن تعرفت على الصحفي الشاب نشأت ثابت ، الذى ساعدها على الخروج من أزمتها ، وعلى الدخول إلى المرحلة الثالثة من حياتها أيضاً بزواجه منها . كان نشأت يؤمن بالتقاليد التركية الأصلية ، وكان متشبعاً بروح الأناضول ، فأقنعها بهذه الروح . ورويدا رويدا بدأ إحساسها بالاعترا ب يزول ، وبدأت الهوة تضيق بينها والحياة المحلية . والدليل على ذلك اشتغالها بتمريض جرحى حرب الاستقلال . بيد أن الكاتب وهو يعترف بأن الجزء الأخير من الرواية كان محض خيال ومجرد تصور لما يمكن أن تقوم عليه الحياة الجديدة من قيم أصيلة ، يعرب عن خيبة أمله في تحقيق هذا القصور في الطبعة الرابعة من الرواية إذ يقول : «كنت أنصوّر أن هذا سيحدث بعد عشرين عاماً من الانقلاب ، ولكن ها قد مضى عشرون عاماً على العشرين ولا تزال أنقرة تعيش نفس الحياة التي صورتها في الجزء الثاني» (١١) - ويقصد حياة التفرنج .

ورواية «بانوراما» - كما تبدو من اسمها - هي إطلالة على مجتمع الثورة الكمالية وما طرأ عليه من تغيير حتى عام ١٩٥٠ . وقد حاول الكاتب من خلالها أن يجمع أكبر قدر من جزئيات هذا المجتمع لتشكّل لنا في النهاية لوحة كاملة لمجتمع ما بعد الثورة ، حملها الكاتب رؤيته ونقده للسلبات التي صاحبت التطبيق ، وهذا نفسه ما فعله نجيب

ولم يكن المجتمع التركي بمنجاة من التأثير بالحرب العالمية وويلاتها ، فقد جعلت هذه الحرب يعقوب قلدرى يكفر بالحضارة الغربية ، ويدرك زيفها ، بل يصفها في كتابه (من جبال الألب) بأنها (عالم من التناقضات ، وثمره لسلسلة من الحروب المدمرة ، وليست ثمرة عصر النهضة) . كما اشتد إيمانه بالشرق ، فهو عنده يمثل «الروح السامية» . وقد تناول يعقوب قلدرى آثار هذه الحرب وما أدت إليه من تصدع في بناء المجتمع التركي من خلال روايته «قبرالتى قوناق» (قصر للإيجار) . فيها هي ذى سنيحة بطلة الرواية ، وجفيدة أحد الرجال الذين كانوا يعملون في قصر السلطان عبد الحميد ، تضيق ذرعاً بقصر جدها الذى لا تجد فيه من الإمكانيات ما يساعدها على تحقيق مطامعها ، فهي تريد أن تحيا حياة أوروبية ، ولم يكن في طاقة جدها وأبيها الإنفاق على هذا المستوى ، ومن ثم فهي تفكر في الزواج من رجل غنى يوفر لها هذه الإمكانيات ، ولكنها سرعان ما ترفض هذه الفكرة ، فالزواج قيد وهي لا تحب القيود . وأيضاً فإن القصر وجدها كانا يمثلان القيم القديمة المتعصنة ، في رأيا ، فهجرت القصر إلى حياة اللهو في ملاهى «بك أوغلى» ، ثم هربت إلى باريس بمساعدة أحد ضباط الاحتلال ، ولكنها عادت من رحلتها بعد أن أصيبت بخيبة أمل ، عادت لتجد أباهما وقد انتقل إلى شقة حديثة الطراز ، يسهر حتى الصباح ، وقد جمع حوله رهطاً من أثرياء الحرب يعاقرون الخمر ويمارسون القمار . وما أشبه «حميدة» عند نجيب محفوظ «بسنحة» عند يعقوب قلدرى ، فكلاهما كانت تلهث وراء حياة أقامت صرحها في محيلتها ولكنها لم تجد هذه الحياة في الواقع ، وكلاهما هجرت قيمها الأولى فلم تستطع المصالحة مع المجتمع ، بل لم تنهأ بالاستقرار النفسى .

وينبى أن نشير هنا إلى أن يعقوب قلدرى وهو ينتقد انهيار القيم عند «سنحة» التى تمثل شريحة من الجيل الجديد ، لا يمتدح قيم جدها الذى يمثل جيل (التنظيمات) ، بل يرى الأمل في القيم الجديدة التى كانت تمثلها فئة أخرى من هذا الجيل الجديد ، تلك الفئة التى قادت حرب الاستقلال واضطلعت بمهمة إصلاح ما أفسده الاحتلال .

وكانت رواية «صودوم وكومره» نموذجاً آخر لتداعى القيم عند شريحة من المجتمع الاستانبولى وتصويراً لمفاسد ضباط الاحتلال خلال فترة الهدنة من الحرب العالمية الأولى .

وهكذا رأينا من خلال عدسنى نجيب محفوظ ويعقوب قلدرى الدمار المعنوى الذى أحدثته الحرب العالمية في مجتمعنا الشرقى .

٣ - الثورة الاجتماعية :

شهد كل من الشعبين ، المصرى والتركي ، ثورة قام بها الجيش ،

القبة ، صاخبة وساخرة خارجها ، وكلهم خائف على « الكرسي » ، ولذلك فسلوكهم يشوبه النفاق والرياء . كل ذلك نراه من خلال مناجاة النائب خليل رامز لنفسه ، الذي كان يخشى أن « يتحول الانقلاب إلى وثيقة صفراء يعلوها التراب ، مثلها مثل وثائق عهد التنظيمات والشروطية » (١٥) .

وهكذا نرى اللوحة التي رسمها الكاتب لمجتمع ما بعد الثورة الكمالية قاتمة ، مفعمة بالتشاؤم . فالثورة على هذه الصورة كانت بعيدة عن تحقيق آمال كل فئات المجتمع ، « فالتاجر غير راض عن تقلبات السوق ، وأصحاب الدخول الكبيرة اشتدت عليهم وطأة الضرائب ، والموظفون ذوو الدخول الصغيرة يشون من ارتفاع إيجار المساكن ، والأشراف في القرى فقدوا سيطرتهم على صغار الفلاحين ، وصغار الفلاحين مازالوا في غفلتهم ، وقانون المساكن الجديد ظلم للمستأجر والمالك معا ، أما العلانية فقد كانت سيفاً سلط على رقاب رجال الدين » (١٦) .

وكما برزت أمامنا (البانوراما) لنرى من خلالها سليات الثورة الكمالية ، كشفت لنا قصة «ميرامار» عن أوجه القصور في تطبيق مبادئ ثورة ٢٣ يوليو ، وذلك من خلال شخصياته : شخصية مريحان البحيري عضو الاتحاد الاشتراكي تمثل النفاق السياسي في تلك الفترة ، إذ إنه يتشدد بمبادئ لا يؤمن بها ، بل هو خائن لها ولكل القيم الإنسانية ومن ثم فقد غرر بزهرة الفلاحة ، التي ترمز إلى مصر في الرواية . وشخصية منصور باهي أيضا تمثل خيانة للثورة ، فقد خان الأمانة ، وسرق أموال الشركة التي كان يديرها . وإذا اعتبرنا هؤلاء طليعة الثورة فهناك حطام لها أيضا . وقد تمثل هذا الحطام في شخصية طلبة منصور الإقطاعي ، الذي أصبح ماديا حين استولت الحراسة على أرضه ، وشخصية حسني علام ، الذي رفضت قرية له الزواج منه لأن « البلد أصبحت بلد شهادات » ، وهو لا يحمل أية شهادة .

ويتابع نجيب محفوظ السليات التي صاحبت تطبيق المبادئ الاشتراكية لثورة يوليو من خلال «ثروة فوق النيل» ، فنرى كيف أدت المفارقة بين الشعارات المعلنة والواقع إلى انفصال فئة المثقفين عن المجتمع ، شاكين من أن «كل قلم يكتب عن الاشتراكية ، على حين تحلم أكثرية الكاتبيين بالافتناء والثراء ، وليالي الأنس المعمورة» (١٧) .

وما من شك في أن كلا من الكاتبيين كان شديد الولاء لثورة مجتمعه ، متعاطفاً معها ، فلم يكن نقدهما هجوما على الثورة بقدر ما كان حرصا على تصحيح مسارها .

الشخصية بين الإرادة والعمل :

حفلت الصورة المجتمعية التي رسمها كل من نجيب محفوظ ويعقوب قدرى بجمع متنوع من الشخصيات التي عاشت الأحداث السياسية والاجتماعية السابق ذكرها . ومن الجدير بالذكر أن الكاتبيين لم يكتفيا بالوصف الخارجي لهذه الشخصيات ، بل أمعنا في الولوج إلى العوالم الداخلية لها ، مستبطنين أثر الأحداث عليها . وإذا نحن استعرضنا هذه الشخصيات راعنا التشابه بين ما هو مصري وما هو تركي منها ، خصوصا

محفوظ حيال ثورة ١٩٥٢ . والمجتمع التركي كما نراه من خلال «بانوراما» يعقوب قدرى قد أصيب بحال من الضياع وفقدان التوازن بعد مضي خمسة عشر عاماً من الانقلاب . وأصدق تعبير عن هذا الحال تساؤل قزاد ، أحد أبطال الرواية : « ثم ماذا ؟ وإلى أين ! » والإجابة عن هذا التساؤل تتم عن ألم شديد « - لا أعرف ! لا أعرف شيئا قط » . وبمعنى أوضح فالحوادث فاقت حدود إدراكنا ، سنعود جميعا ، نحن والعالم ، إلى ظلمات العصور الوسطى ؛ فلا العلم ولا الفلسفة بقادريين على إنقاذنا ، وسيأتي يوم تسيطر فيه قوى عمياء - مازالت مجهولة بالنسبة لنا - على مقدرات الإنسان (١٨) ، ومن خلال جزئيات الصورة نستطيع أن نتعرف على الأسباب التي أدت إلى هذه النتيجة . ومن هذه الأسباب غياب مفهوم الثورة من ذهن الحاكم والمحكوم ، كما يشكو أحمد نظمي مدرس الفلسفة إلى صديقه : « نعم كل شخص ارتدى القبعة ، أصبح حليق الذقن ، نزع المرأة حجابها ... ولكن ما القيمة التاريخية لكل هذا ؟ لقد غير جيل التنظيمات جلده مرات ومرات ، وقلد كل البدع الأوربية ، ثم قامت حركة قباقيجي مصطفى الرجعية ، التي لا تختلف كثيرا عن نمرد الإنكشارية » (١٩) . فضلا عن ذلك نرى أحد الولاة وقد انفق ببذخ على بناء قاعات لللياردو ومسارح لا يؤمنها أحد .

ونرى من خلال هذه «البانوراما» معاناة فئات الشعب المختلفة من جراء الآثار الاقتصادية المترتبة على الأوضاع الجديدة ، فالتاجر حسين منصور زاده يشكو - على الرغم من تزايد أرباحه يوما بعد يوم - من ارتفاع الأسعار الناجمة عن زيادة القوة الشرائية لدى فئة الحرفيين ، والموظف الصغير نيازي بك ، الذي ظل يدخر من مرتبه طوال ثلاثين عاما وكله أمل في أن يتناع منزلا صغيرا ليتخلص من وطأة الإيجارات وارتفاعها ، رأى بصيصا من الأمل فيما تقيمه الدولة من مجمعات سكنية للتعميل فبادر إلى دفع الثمن ، ولكن القائمين على المشروع ما فتئوا يطلبون المزيد من النقود حتى عجز عن السداد ، وانتقلت الملكية إلى شخص آخر . ولم يكن كبار الموظفين أحسن حالا ؛ فيها هو ذا عثمان نوري بك قد أصبح مرؤوسا . في ديوان وزارة الخارجية ، لشاب في سن أبنائه ، ثم قامت حركة تطهير وأحيل إلى التقاعد قبل بلوغ السن . وطفح به الكيل حين توالى عليه «بلاغات نزع الملكية» ؛ فتارة نزع ملكية لعقار لتوسيع الرصيف ، وأخرى لتجميل الميدان ، وما إلى ذلك من المشروعات المدنية ، أما أشد الآثار قسوة فهو ما تركته القوانين التي مست الجانب المعنوي من شخصية الإنسان التركي . ولذلك كانت ردود الفعل لهذه القوانين أكثر عنفا . وهذا ما نراه في شخصية الحاج طحينجي زاده أمين أفندي ، الذي رفض أن يبارح داره لعدة سنوات خوفا من ارتداء القبعة بعد صدور قانون يحرم ارتداء الطربوش ، وبعد وفاة زوجته قرر الزواج ، ولكن قانون الأحوال المدنية الجديد يحتم عليه عقد القران في البلدية ، فامتثل لهذا القانون ، ولكنه استدعى إمام المسجد إلى منزله ليعقد له قرانا شرعيا . ولم ينس - بعد مرور عشرين عاما على الثورة الكمالية - أن يشيح بوجهه عن تمثال أتاتورك كلما رآه في مدخل حديقة الأمة . ويتمنم قائلا « لعنة الله عليه » (٢٠) . أما جنود الثورة الساهرون على تطبيق مبادئها ، أعضاء السلطة التشريعية ، فقد انحصرت جهودهم في إرضاء « المناصب العليا » وليس الجاهير ، مناقشاتهم رتيبة هادئة تحت

ولم تسلم شخصيات نجيب محفوظ من الدوران في هذا الفلك ، بل إننا نجد ياسين في « بين القصرين » يردد نفس العبارة الأخيرة لأحمد كريم ، مؤمناً بعيب ما نبذله في الحياة من جهد ، بل بطلان هذه الحياة أصلاً ؛ فيها هو ذا « يشعر بكل ما في قلبه من قوة بأن ثمة ما يجب عمله ، ربما لم يجده ماثلاً في عالم الواقع ، ولكنه يشعر به كامناً في قلبه ودمه ؛ فما أجدره أن يبرز إلى ضوء الحياة والواقع ، أو فلتنمض الحياة عبثاً من العبث ، وباطلاً من الأباطيل »^(٢٢) . ونرى هذا التردد بين السلب والإيجاب ، وبين المقاومة والاستسلام ، واضحاً في موقف حسين في « بداية ونهاية » ، حين عرض عليه أخوه حسن أساور زوجته لبيعها ويسافر إلى طنطا لاستلام عمله ؛ فهو ما بين مقبل على أخذها لما تقتضيه الحاجة ، ومعرض عنها لما تقتضيه الكرامة والرجولة وعزة النفس . وكان حوارهم مع نفسه أصدق تعبير عن هذا الموقف : « لا يمكن أن أقبل ، لا يمكن أن أقبل . أرفض . أرفض . أرفض . ثم ينتهي هذا التردد إلى الإذعان » ، فلا حياة إلا بالإذعان . لن يدري أحد ، ولكني سأذكره ما حييت ، وسأجعل منه ما حييت .. فلاأخذها كدين ثم أقضيه عند المسيرة ... إلى جائع ، شريف وجائع ، ولن أرفض . تباً للحياة »^(٢٣) .

سادت هذه النغمة حوار غالبية الشخصيات التي جسدها الكاتبان في أعمالهما الروائية؛ ذلك الحوار الذي لم يكن ليترجم إلى عمل إيجابي . ولينا في موقف المحاكم لهذه الشخصيات ، وإنما أردنا إيجاد الدافع وراء موقف الكاتبين من شخصياتها . وهو كما يبدو التزامها بالواقعية النقدية التي لا تفرض على أبطالها تقديم الحلول وإنما تدفع بهم إلى إبراز جوانب الانهيار وأوجه القصور في المجتمع كما رأينا .

في موقف الأبطال حيال جوانب الانهيار الاجتماعي ، وهو موقف التردد دون الإقدام ، والحيرة دون اتخاذ القرار ، والإرادة دون العمل ، وباختصار موقف الفكر دون التطبيق . ومن ثم ليس بمستغرب أن نجد النقاد ، مصريين وأتراكاً ، قد اتفقوا عند وصف هذه الشخصيات (بالهاملية)^(٢٤) . وقد تجلت هذه الهاملية بكل معانيها في شخصية أحمد جلال بطل رواية (الغريب) ليعقوب قدرى ، فقد ظل طيلة إقامته بالقرية ، يراقب سكانها ، مستكشفاً سلوكهم ، متلمساً مشاكلهم مفكراً في الاقتراب منهم لمساعدتهم في الخروج من محنتهم ، ولكنه لم يكن ليفعل شيئاً سوى مناجاة نفسه : « إلى أين أمضي ؟ وأين مكاني ؟ من سيفهمني ؟ ومن سيجد الدواء لهذه العلة ؟ من سينقذني من هذه الغربة ؟ أما من أخ ؟ أما من أخت ؟ أما من رفيق ؟ »^(٢٥) وظل أحمد جلال في موقفه هذا حتى بعد أن داهم العدو القرية فلم يحرك ساكناً ، إلى أن أجبره الأهالي على الذهاب معهم ، على الرغم من خبرته بوصفه ضابطاً سابقاً ، بل إن هذه المحنة كانت كافية لأن تجعله يذوب مع الفلاحين . ومع ذلك فإنه يعترف قائلاً : « حتى المحنة لم توحدنا بل عمقت الهوة التي بيني وبينهم »^(٢٦) . ولم يكن هذا موقف أحمد جلال فقط ؛ فيها هو ذا أحمد كريم بطل « حكم كيجي سي » يقف متفرجاً أمام الصراعات الحزبية ، نادماً على تمسكه بالمعارضة : « إلام كل هذه الآلام ؟ حتى لو كانت المعارضة ستحقق سعادة الوطن ورخاء بنيه ، حتى لو كان لك قوة النسر في عشه ، فإذا ستقول ساعة الاحتضار ؟ لم تكن تؤمن إيماناً كاملاً بالمعارضة ، ولا أنت بخاقد على حزب الاتحاد والترقي .. إذن فم كنت تدافع ؟ وفي سبيل أي شيء كنت تناضل ؟ لقد كنت تسير مسلوب الإرادة ، كالسائر في نومه ، والموت هو النهاية »^(٢٧) .

• هوامش

- (١) يعقوب قدرى قراعتان أوغلي : ولد في القاهرة عام ١٨٨٩ لأب ينتمي إلى عائلة من عائلات الأناضول العريقة عاد إلى تركيا مع عائلته وهو في السادسة من عمره وظل بها ستين لبعود مرة أخرى إلى مصر ليتعلم في مدرسة الفرير بالإسكندرية ثم رجع إلى وطنه عام ١٩٠٨ وكان هذه النشأة المصرية أثر في إنتاجه . إذ دارت أحداث أولى قصصه القصيرة في أحد قصور القاهرة . اشتغل بالسياسة مع الأدب وكان مقرباً لدى أتاتورك . توفي عام ١٩٧٤ .
- (٢) نجيب حقي ، فجر القصة المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص ٧٦ .
- (٣) Kabakli, Ahmet, Türk Edebiyatı, C. III İstanbul, 1974, s. 403 .
- (٤) جاتانجه . تقع في الشمال الغربي لاسطنبول أي مدخلها من ناحية البلقان .
- (٥) Kudret, cevdet, Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman, İstanbul C.II, 1970, S. 113.
- (٦) المرجع السابق S. 100.
- (٧) المرجع السابق S. 114, 116 .
- (٨) دكتور شفيق السيد ، اتجاهات الرواية المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ١٤٣ - ١٤٤ .
- (٩) نفس المرجع Kabakli, Ahmet, S. 408 .
- (١٠) نجيب محفوظ ، بين القصرين ، ص ٣٣٨ .
- (١١) Karaosmanoglu, Yakup Kadri Ankara
- (١٢) Karaosmanoglu, Yakup Kadri, Panorama, S. 412.
- (١٣) وهي ثورة مضادة لانقلاب ١٩٠٨ أرادت القضاء على حركة الاتحاد والترقي وإلغاء الدستور .
- (١٤) Yakup Kadri, Panorama, S. 414.
- (١٥) نفس الرواية S. 32
- (١٦) نفس الرواية S. 414
- (١٧) نجيب محفوظ ، ثرثرة فوق النيل ، ص ٣٧ .
- (١٨) انظر الحلال ١٩٧٠ (مأساة الفرد عند نجيب محفوظ) دكتور على الراعي وللناقد التركي Cevdet kurrel في مرجعه السابق
- (١٩) Yakup Kadri, Yaban, S. 77
- (٢٠) نفس الرواية S. 154
- (٢١) Yakup Kadri, Hüküm Gecesi, S. 338, 339.
- (٢٢) نجيب محفوظ بين القصرين ، ص ٣١٠ .
- (٢٣) نفس المؤلف ، بداية ونهاية ، ص ١٩١ .

مكتبة مديبولي

ميدان طلعت حرب

القاهرة/ ت ٧٥٦٤٢١

تفتتح
للمرءة
للشاعر الراحل
صديق و الصديق
منذ

كما تقدم
لجميع
القراء

كتب ومراجع عربية وأجنبية
جرائد وصحف ومجلات ودوريات
فتوامين متنوعة
كتب للأطفال مصورة وملونة
شرائط كاسيت تعليمية وموسيقية
شرائط فيديو كاسيت تعليمية
وأفلام عربية وأجنبية

الحوار الروائي

(١)

ليست الغاية من هذه الدراسة الموجزة رصد قضية الحوار الروائي في منظورها الفني العام، فلذلك مكانه من مكتبة النقد الأدبي، ومن تراث النظرية الروائية على وجه الخصوص، فضلا عن أن كثيرًا مما يمكن أن يقال في هذا الصدد قد أصبح من نافلة المعرفة في أوساط دارسي الأدب ومبدعيه على حد سواء. وبالمثل لا تعتمد هذه الغاية بحيث تستغرق مشكلات الحوار المسرحي، فلذلك - من الناحية المنهجية - مقام آخر، بالإضافة إلى أن مابنيه الحوار الروائي أسلوبًا ووظيفة قد لا ينطبق بالضرورة على مابنيه الحوار المسرحي. صحيح أن الحدود بينها ربما تتزاح أو تتقارب أو تتأس في بعض جوانب التطبيق، بيد أنه يظل ثابتًا - من الناحية النظرية على الأقل - أن الكلمة في الحوار المسرحي وجدت أصلاً لكي تُنطق، وأن الكلمة في الحوار الروائي وجدت أصلاً لكي تُقرأ، وبين النطق والقراءة مسافة تماثل في دقة تلك التي تقع بين العمل المسرحي والعمل الروائي.

فتوح أحمد

مواقف النقد تجاهها، وشهادات المبدعين من كتاب القصة في شأنها. ولأن القضية في صورتها العربية لا تعدو أن تكون فرعاً لظاهرة أخرى أكبر حجماً وأشدّ خطورة، هي ظاهرة الازدواج اللغوي، والتنازع الذائع بين الفصحى والعامية، أو بين لغة الكتابة ولغة الحديث، وهي ظاهرة محلية في مجملها، وإن كان لها بعض وجوه الشبه الجزئية في اللغات الأجنبية الحية، فإن من المشروع أن تنقيد بهذه الحدود المحلية فيما نعرض له من شهادات ومواقف، ضاربين صفحاً عن تجليات هذه الظاهرة في آراء المستشرقين، وما أكثرها، مؤثرين أن نضع نقادنا ومبدعيها داخل إطار الصورة دون محاولة للمصادرة أو الاجتهاد في فرض رأي اللهم إلا ما عسى أن تفرضه قراءتنا لهذه المواقف والشهادات من مناقشة أو استنتاج أو تأويل.

(٢)

ولا يخفى أن القضية منذ بواكيرها الأولى قد التبت فيها الجوانب الفنية بالجوانب القومية والتراثية التباساً شديداً، كما اختلطت فيها بواضت الاختيار وتراجعت على نحو كان يدفع بالكاتب إلى اتجاه، على حين لا تزال عينه مصوبة إلى الاتجاه الآخر، الأمر الذي غلّف كثيراً من المواقف، ووسمها بالتردد، أو التوسط، أو حتى التراجع. ويمكنك أن

ولا ينال من سلامة هذه التفرقة أن الكلمة الحوارية في الحالتين قد تستهدف بعض المرامي الفنية المشتركة كالكشف عن نفسية الشخصية المتحاورة، أو الإيجاء بصدى الحدث فيها، أو الإسهام في تطوير هذا الحدث بما عسى أن يترتب على الحوار من فعل، ولا ينال منها - كذلك - ما يسم الكلمة في الحالتين من خاصيتي التوجه والغائية، نعى بذلك أنها رسالة ينهض المتحاوران فيها بدور المرسل والمستقبل، وأنها لا تستقل بغايات جمالية خالصة، كذلك التي يمكن أن تستقل بها الكلمة الشعرية، فعلى الرغم من هذا وذلك، تبقى للكلمة في الحوار المسرحي طبيعة «الفعل» التي تستمدّها من طبيعة الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، وهي فعل لا بوصفها سبباً لما عداها أو نتيجة لما سواها من وحدات البنية الدرامية فحسب، بل هي فعل لأنها - في المقام الأول - واقعة لفظية ذات خصائص إيقاعية ورمزية، ربما تفوق بتأثيرها وإمكاناتها الدرامية حجم الفعل بمفهومه المادّي المؤلف^(١).

لا يبقى بعد ذلك لتحديد حجم القضية المطروحة إلا أن نقول بكل مباشرة ووضوح، إن غايتها لغة الحوار الروائي فحسب^(٢)، وهي لا تستهدف هذه الغاية من خلال تطبيقات تلك اللغة في نتاج هذا الكاتب أو ذاك، فمثل تلك المعالجة التطبيقية تقتضي من السعة والتفصيل دراسة - وربما دراسات - أخرى، بل تستهدفها من خلال

كما تجلى تارة أخرى في دعوة بعض المبدعين إلى ما أسموه باللغة «الفصامية» أو «اللغة الديمقراطية»، وهي - كما يصفها زكريا الحجاوي - «لغة قصت فيها الفصحى شعرها وذوائب أصوليتها، ونظفت فيها العامية بدنها، وابتسمت قليلا لتخفى ما بين نجايعها من هموم».

وزكريا الحجاوي فنان وكاتب قصة، ومن ثم لا يعني كثيرا بتحديد مصطلحاته، ولا يكثر كثيرا بالتمييز بين الموقف الإنشائي والموقف العلمي، ويكتفى بأن يضعنا إزاء جملة من الصور المجازية المراوغة؛ ولكنها - على مراوغتها - لا تخفى المنظور الاجتماعي الذي كانت تعالج من خلاله تلك القضية في الحقبة المشار إليها، وهو منظور لم يتجل فيما نحن بصده فحسب، بل تعداه إلى قضايا أدبية أخرى شديدة الخطورة، كالشكل والمضمون، والأدب الهادف، وما إليها؛ «فالحياة الاجتماعية - فيما يرى الحجاوي وقيله - تشكل كل شيء، وتكيف كل شيء، حتى اللغة. وإن هذه الحياة الاجتماعية قد قالت كلمتها بإعطائنا لغة ليست هي باللغة الفصحى، كما أنها ليست العامية، بل وليست لغة ثالثة، وإنما هي، على حد التعبير العلمي، اللغة الفصامية»^(٨).

وسواء أسميناها «اللغة المتوسطة» كما وصفها عيسى عبيد، أو «اللغة الثالثة» كما دعاها الحكيم، أو «الفصامية» كما أطلق عليها الحجاوي، فإن هذا المصطلح التوفيقى سرعان ما ينتقل من أقلام المبدعين - الذين روجوا له في بداية الأمر - إلى أقلام النقاد والدارسين، حتى لزمه مرة أخرى في صدر الستينيات بنفس الملامح، ونحت نفس الشعار تقريبا، شعار «اللغة الوسط»، تلك اللغة التي تجمع - فيما يرون - «بين رصانة الفصحى، ومرونة العامية»^(٩).

ودعك من الأوصاف الرجراجة كالرصانة والمرونة، فهي بما يصعب الاتفاق على دلالاته، فضلا عن الاتفاق الأخير على اجتماعه في اللغة الوسط، ويبقى أن هذا الموقف النقدي الأخير يحاول المضي إلى مدى أبعد قليلا من سابقه في تجسيد بعض جوانب الوسطية؛ إذ يرى تعليق نمط الشخصية، بدلا من ربطه المطلق بنمط اللغة؛ وبمعنى آخر، يحاول التفرقة بين أنواع اللغة المستخدمة في الحوار وفقا للفوارق بين النماذج القصصية: «لا متدوحة في بعض الحالات من استخدام اللغة العامية إذا كانت شخصية القصة الأساسية رجلا أو امرأة من أولاد البلد الذين لا يمكن أن يتصور القارئ أن تجرى على لسان أحدهم عربية فصيحة»^(١٠). ومنطلق الاصطفاء الذي يحكم التزعة الوسطية لا يتخلف حتى في ذلك المشروع الأخير، ولكنه اصطفاء لا يتم عن طريق تهجين الفصحى بالعامية، بل ينهض على المزاجية بين شخصيات ذات أبعاد اجتماعية مختلفة، توارزها وتختلف باختلافها مستويات الحوار المنطوق. وإذا كان مثل هذا الموقف أصوله في جيل الريادة، حين دعا عيسى عبيد إلى إنطاق الأعاجم «برطانتهم الأعجمية» فإن له سوابقه أيضا عند الرعيل الأحدث من النقاد، وبالذات في مواقف بعض جيل الخمسينيات من نقاد الواقعية. وآية ذلك مايكتبه الدكتور على الراعي (مارس ١٩٥٩) في مقام التعليق على عمل أدبي جديد ليويسف

تطالع ماكتبه عيسى عبيد في مقدمة «إحسان هانم» (وشهادته واحدة من أسبق شهادات المبدعين في هذا المقام) لتري مدى الحيرة التي يستشعرها الكاتب إزاء المفاضلة بين الفصحى والعامية في الحوار؛ «فإن استعملنا الأولى ظهرت متكلفة متنافرة شاذة، بعيدة عن الفن الذي يتطلب المسحة الحقيقية والدقة في تصوير الآلة المحلية، وإن استعملنا الثانية قضينا على اللغة العربية، وحكنا على إخراج النوع القصصى أو المسرحي من آدابنا، ونحن نريد أن يكون هذا النوع من أقوى وأعظم أركان الآداب المصرية»^(١١).

وقد بشى وضع القضية على هذا النحو بتردد المبدع أمام تناقض مرشحات الاختيار، ولكنه في واقع الأمر تناقض من حيث الظاهر فقط، وهو ليس تناقضا إلا لأن عيسى عبيد - شأنه في ذلك شأن كثيرين من جيل الريادة - فهم «الدقة في تصوير الألوان المحلية» فيها حرفيا؛ فهمها من منظور ماأسماه جورج ديهاميل فوتوغرافية الحوار الروائي^(١٢). وحرى بمثل هذا الفهم أن يفضى بصاحبه إلى درب مسدود؛ فهو إما أن يلجأ إلى أحد الخيارين المطروحين صراحة، وإما أن يلوذ بحل توفيقى يجنبه محظورات كليهما، أو قل يجنبه - في الحقيقة - مشقة الاختيار؛ ومن ثم ينتهى إلى تلك التركيبة العجيبة: «حتى نوفق بين الفن واللغة ارتأينا أن تكتب المحادثات الثنائية بلغة عربية متوسطة، خالية من التراكيب اللغوية، وقد يتخللها أحيانا بعض ألفاظ عامية، حتى لا يظهر عليها شيء من الجمود أو التكلف... أما إذا كانت المحادثات قصيرة ومقتضبة فيحسن بنا أن ننقلها كما هي، كما تصدر من الأشخاص المختلفي التحل والأجناس، بألفاظهم العامية، ورطانتهم الأعجمية»^(١٣).

إن وسطية الرؤية في هذه المقولة تفضى إلى مجاوزة التراكيب اللغوية، ثم تهجين المعجم الحوارى ببعض الوحدات العامية ذات الطابع المحلى، بما في ذلك صياغة جمل حوارية كاملة في قالب دارج، أو حتى أعجمى. وقد يكون هذا التهجين مفهوما إذا تصورنا أن روح اللغة قادرة على هضم مايتسرب إليها من مفردات عامية أو وافدة، قادرة - في ذات الوقت - على تكيف هذه المفردات وفقا لمنطقها الخاص، ولكن الذى لا نفهمه حقا أن تخلو اللغة من «التراكيب اللغوية» دون أن يخل ذلك بنظامها من الأساس، ناهيك عما يرتبط بهذا النظام من قيم دلالية وجمالية.

هذا الموقف الوسطى الذى ينطلق في وضع المسألة من مواجهة الفصحى بالعامية، ثم ينتهى في حلها إلى مايعتقده توفيقا بين أطراف المواجهة، وماهو بذلك في الحقيقة؛ هذا الموقف سوف يظل يتحرك عبر المنظورات النقدية والإبداعية فيما يشبه المواربة أو الكون، حتى نصربه في الخمسينيات وقد اكتسب شكلا جديدا لا يخلو من بعض المنهجية والتفصيل، تجلى هذا تارة فيما عرف باللغة الثالثة، التى حاولت الترخص في بعض الخصائص النطقية والتركييبية والمعجمية، حتى تكون مفهومة لدى الفصيح والعامى على حد سواء، فلم تكن عند التجربة متاحة إلا لمن يمتلك القدرة على فهم الفصحى والعامية معا، بل كانت بنظام الجملة فيها أقرب إلى روح العامية منها إلى روح الفصحى^(١٤).

العامة ، وإن بقيت لها - مع ذلك - طاقة الإشارة إلى الشخصية الروائية .

ومن الملحوظ أن حركة المواقف النقدية حتى الآن كانت محكومة بمبدأي التخيير ، والاقتراح . ونعني بالتخيير وضع كل من اللغتين في مقابل الأخرى ، وبالاقتراح محاولة الخامس حلّ يمثل غالبا في تطعيم الفصحى بالعامة أو المزاجية بينهما . وقد أسهم النقد الأكاديمي - مع مرور الوقت - في هز صلابة المبدأ الأول ، بل مجاوزته عندما يقتضى الأمر ؛ فلم تعد القضية في هذا النقد قضية فصحى وعامة ، بل أصبحت تطرح باعتبارها قضية لغة فنية أو غير فنية . ومغزى ذلك ألا تكون الفصاحة سمة رابكة لنظام لغوي ثابت ، بل تكون قرينة لأسلوب بعينه ، في عمل بعينه ، بحيث يتحدد حجمها وطبيعتها في ضوء علاقتها ببقية عناصر التجربة الإبداعية ، وليس وفق نموذج ذهني سابق .

والمتكأ النقدي لأصحاب هذا الموقف هو تجربة الكاتب أولا وآخرا ؛ فحرية الكاتب في استخدام الحوار المناسب للتجربة هي الحلّ ، وشرط هذه الحرية هو الحاجة الفنية ، ولكن هذا الشرط بدوره نسبي ؛ لا لأن الحاجة الفنية - بتعبير الدكتور شكرى عياد - أمر يقدره الكاتب ، و« لكل كاتب أسلوبه ، والمهم على كل حال أن القضية لم تعد اليوم قضية فصحى أو عامة ، بل قضية لغة فنية أو لغة غير فنية ، ولعلنا لو شغلنا أنفسنا وقراءنا بالحديث عن هذه اللغة الفنية لكان كلامنا أكثر فائدة وإمتاعا . » (١٣)

وفي مقام تغذية هذا الاتجاه يسترشد الدكتور شكرى عياد بتجربتين ، إحداهما معاصرة ، والأخرى تراثية . فأما المعاصرة فهي تجربة محمود تيمور ، الذى قضى ردها من حياته الأدبية يكتب حوار أعماله بالعامة ، ولكنه لا يلبث أن يتحول عنها إلى الفصحى ، حين استشر أن الانتقال من سرد فصيح إلى حوار عامي يحلّ بما ينبغي للعمل من وحدة البناء وانسجام عناصر العرض . وأما الأخرى فهي ما كان يلجأ إليه الجاحظ في نوادره ، حين يورد كلام العوام على عاميته ، وأحاديث الجوارى الأعجميات بما فيه من رطانة وعجمة . ونحن من جانبنا نسلم بصحة هاتين الواقعتين ، بيد أنه إذا كان لتحول تيمور من تفسير ، فهو تفسير لصالح الفصحى في المقام الأول ، حتى وإن كان هذا التحول قد تم باسم الضرورة الفنية . أما تجربة الجاحظ فهي تجربة مقيدة ، وقد نبّه إليها في بخلائه على وجه الخصوص ، وهى إن استعانت في تحديد أبعاد الشخصية بلحن ، أو كلام غير معرب ، أو لفظ معدول عن وجهه ، فإنها لم تبلغ بهذا الصنيع حد التقعيد المطلق . وما أشبه الأمر في هذه الحالة بتلك « البطاقات » التى حدثنا عنها الدكتور مندور ، والتى لا يصل استخدامها إلى مستوى الاطراد ، ومن ثم لا يكون ثمة تثريب على اللغة القومية في احتوائها ، وتكييفها لمنطقها ، وإمدادها بما هو من طبيعتها ، وامتصاصها - في النهاية - داخل نسيجها الحى .

(٣)

الحاجة الفنية - كما رأيت - كانت منطلقا أفضى بالنقاد إلى ترك الباب مفتوحا أمام حرية الكاتب وفق ما تتطلبه ضرورات تجربته ؛

إدريس ، يقول : « الذى أفهمه وأستطيع أن أدافع عنه هو استخدام كل من الفصحى والعامة استخداما فنيا وليس بلاغيا ، بمعنى أن نستخدم الكلمة الواحدة ليس على أساس من فصاحتها أو عاميتها ، بل على أساس من قدرتها على التعبير الفنى ، فإن كان تمام التعبير عن فكرة ما ، أو عن شخص ، لا يتأتى إلا باستخدام العامة فقد وجب استخدامها ، وإذا كان التعبير بها يسئ إلى الفكرة أو الشخصية ، فقد وجب استعمال الفصحى ، وعلى هذا الضوء نجد أن حوار الأزهرى مثلا ينبغي أن يجرى باللغة الفصحى ؛ لأن هذا ضرورة فنية ، كما ينبغي أن يجرى حوار الحوذى مثلا أو الشّيال باللغة الدارجة لنفس السبب . هذا أمر مفهوم وواضح ، ولا أظن أن خلافا كبيرا يمكن أن يقوم بشأنه . » (١١)

ومنطلق « الاستخدام الفنى » للغة الحوار لا يبرر من مشروعية مادامنا نسلم بخاصية « التوجه » التى تتميز بها الجملة الحوارية في أجناس الأدب الموضوعية ؛ نعني مادامنا نعتقد بأن تلك الجملة لا تستمد قيمتها الجمالية من ذاتها ، بقدر ما تستمدّها من وظيفتها في الكشف عن الشخصية ، وصدى الحدث فيها وعلاقتها ببقية الشخصيات فاعلة ومنفعلة ، ثم هو منطق ينجر من وضع القضية في صورة مواجهة بين خيارين مجردين ، بل يقنع بإحالة المسألة بكاملها إلى قدرة الكلمة على التعبير الفنى ، بمعنى أن تخضع لغة الحوار في كل عمل لمقوماته الذاتية ، وملابساته الفنية المستقلة ، ثم يأتى دور الناقد في اكتشاف طاقة هذه اللغة ، وحفظها من إثراء الكل القصصى في حدود ما يحكمه من تلك المقومات . وفى هذا كله غناء ، لولا أن الناقد عاد فقيده بتلك النبرة المعيارية التى توجب الانتقال من الفصحى إلى العامة - في الموقف الحوارى الواحد - طبقا لمستوى الشخصية الثقافى . وإذا كان الأمر واضحا - ولو على سبيل الافتراض - فيما يتعلق بالفجوة اللغوية بين النموذجين اللذين ذكرهما ، فكيف يكون بنفس القدر من الوضوح فيما يتعلق ببقية الطوائف والمستويات ؟ وما ظنك بتلك الهوة التى يسقط فيها القارئ حين ينتقل فجأة ، وبلا مقدمات ، من مستوى فصيح محض إلى مستوى عامي صريح ؟ ثم ألا يفضى هذا الانتقال المباغت إلى هز مبدأ الإيهام بالواقع ، وهو المبدأ الذى يتخذ في العادة ذريعة للدعوة إلى الواقعية اللغوية ؟ !

لقد كان الدكتور محمد مندور أكثر قصدا حين لاحظ هذه الفجوة ، فلم يشأ تطبيق مستوى الشخصية بمستوى لغوى شديد الحدة في تباينه مع بقية المستويات ، وهو إذ يقارن اللغة الدارجة لدينا بشعبية باريس Argot أو كوكنى لندن Slang ، ينتهى إلى القول بأن الأدباء يرفضون استخدام هاتين اللهجتين فيما يكتبونه شعرا ونثرا ، وقصارى ما يفيدونه منها ، وما يمكن أن يسترشد به كتاب الرواية لدينا ، هو استعارة بعض المصطلحات الشعبية ، أو بعض الدوائر التعبيرية الدارجة ، التى تمثل للشخصية المتحاورة وما يشبه البطاقة التى تحدد البعد الاجتماعى أو النفسى ، (١٢) . والذى لم يذكره الدكتور مندور أن تدجين هذه المصطلحات في سياقها الفصيح ، يفضى بالضرورة إلى إخضاعها لحركة هذا السياق ، الأمر الذى ينقّ عنها كثيرا من أصباغها

والحاجة الفنية - أيضا - كانت منطلقا أفصى بالمبدع إلى تصنيف مقاييس الاختيار. وقد عنيّا بتلك الإشارة الأخيرة الأستاذ يحيى حتى في تناوله لتلك القضية من خلال تجلياتها في بعض روايات نجيب محفوظ.

ومنهج يحيى حتى في هذا التناول وثيق العلاقة بمنهجه في فلسفة العمل الأدبي وطريقة تفسيره، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لا تبدو النتائج التي يصل إليها هذا المنهج مقطوعة الصلة بتراث القضية في جملتها، وبمحاولات الاصطفائيين على وجه الخصوص، مع فارق مهم جدا، وهو أن محاولات هؤلاء كانت تدور في إطار التوفيق بين الفصحى والعامية، أو المرواحة بينهما في داخل العمل الواحد؛ أما محاولة يحيى حتى فلا تقترح مثل هذا التوفيق أو تلك المرواحة في داخل العمل الواحد، بل تقيم توزيعها على أساس تنوع الأعمال الأدبية فيما بينها، وتنوع أنماط البنية الروائية على سبيل التحديد، بحيث يكون لكل من هذه الأنماط - منذ البدء - لغته الحوارية المنبثقة من تميزه النوعي؛ فقد تكون الفصحى في هذه الرواية، وقد تكون العامية في تلك، ولكنها في الحالتين مرهونة بطبيعة العمل، مستمرة فيه منذ البداية وحتى النهاية، بغض النظر عن تباين المواقف واختلاف مستويات الشخصيات الروائية.

وطبيعة العمل الأدبي التي تمثل محك الاختيار اللغوي يتوزعها - فيما يرى الكاتب - نمطان محوريان؛ النمط الأول استاتيكي، والنمط الثاني ديناميكي. فالنمط الاستاتيكي يتميز بالانضباط العقلي الشديد، والتأمل الهادئ، واستشراف التجربة في اتزان فكري بالغ الدقة والموضوعية؛ وهو يفرض نفسه على معارضة العمل في مظاهر أدائية متعددة، تتجلى في التقسيم الهندسي للفصول، والحرص على رصد التفاصيل الثانوية، والازدواجية التي تتمثل في تكرار التجربة، والاستوائية التي تتجسد في وقوف مبدع العمل الروائي موقف الحياد إزاء المثل التي يعتنقها أبطاله. وإذا كان ثمة من أنموذج يستقطب مجمل هذه الخصائص ويدل عليها أوضح دلالة، فالثلاثية - فيما يرى يحيى حتى - «أنموذجه العبقري الفذ»^(١١) أما النمط الديناميكي فيتم إنجازها في وهج الانفعال الفني، قد يكون انفعالا بموقف، أو قضية، أو قيمة، ولكنه في كل الحالات يعكس صراع الفنان مع موضوعه، وعذاب المبدع في امتلاك أدوات إبداعه، وتوتر الباحث عن القيمة بين أطراف المعادلة الأزلية: الخير والشر، واليقين والشك، الفضيلة والرذيلة. وفي وقعة هذا التوتر يتخلق الكائن الأدبي وثيقة حية تشي بمجسم المعاناة التي يصلى ناراها المبدعون ومداها.

ومثل هذا النمط يفرض - بدوره - على معارضة البناء الروائي مداميك صياغية مختلفة؛ فهو لا يتكى كثيرا على «بانوراما» عريضة من الأحداث والأشخاص، بل يعتصر الحادثة الصغيرة حتى يستقطر كل ما فيها من دلالات؛ وهو يعتمد على فائض الإيحاء في واعية المتلقي أكثر مما يعتمد على فائض الألفاظ، والرنوش، والجزئيات النثرية الدقيقة؛ وهو - من ثم - لا يتكى على وضوح العرض قدر ما يتكى على خلط الزمن، ومزج مجالات الشعور في وعاء رمزي واحد؛ وعاء رمزي تجاوبه وتتساوق معه وثبات مباحثة من الحاضر إلى الماضي، ومن الحاضر إلى

المستقبل، بل يسقط الحاضر أحيانا حتى يندغم الماضي والمستقبل في آن نفسي متحرر من الخضوع لمنطق المصاحبة الزمنية، ويتوارى الترتيب السببي في تعاقب الأحداث ليحل محله الانتقال المفاجئ المحكوم؛ من السرد إلى الحوار، ومن الحوار إلى حديث الذات، ومن صيغة ضميرية إلى أنحتها، دون إخلال بوحدة البناء وانسجامه. وإذا كانت الثلاثية تمثل النمط الأول، ففي «اللعن والكلاب» مصداق هذا النمط الأخير.

وتنميط الأعمال الأدبية على هذا النحو يسر - في نظر أصحابه - مشكلة الحوار الروائي إلى حد كبير، بل يكاد يحلها بضربة واحدة. «ففي النمط الاستاتيكي تحفظ الألفاظ في أغلب الأحوال ببيتها وحدودها التي نجدتها عليها في القاموس. ولأن نظرة المؤلف الصبور المتأمل غير المنفعل مصوبة من عل، فقد قلت احتمالات الصراع بين الألفاظ، وساخ استعمال الفصحى في الحوار بدل العامية في الثلاثية، مع أنها من المذهب الواقعي. أما في النمط الديناميكي - بشهادة اللص والكلاب - فإنك نحس - بسبب انفعال المؤلف - أن الألفاظ قد انصهرت هي الأخرى في بوتقة، فأصبحت الصلة بعيدة بينها وبين هبثها في القاموس»؛ فإذا لم يحق قارئ هذا الكلام نوعا من التناقض بين مقتضى هذا النمط الأخير من استخدام العامية، وواقع الأمر من استخدام الفصحى في «اللعن والكلاب»، كان الرد حاضرا: «إذ انصهرت الألفاظ في بوتقة واحدة تضاعفت الفروق بين العامية والفصحى. ليست العبرة هنا باللفظ بل بشحناته؛ ومن أجل هذا ساغ أيضا في اللص والكلاب استعمال الفصحى بدل العامية في الحوار»^(١٢) نقطة وصول واحدة - هي الفصحى - ننهي إليها عبر طريقين مختلفين. وهي واحدة سواء سلكت إليها درب الاستاتيكية أو الديناميكية، وسواء كان نموذجها من الثلاثية أو من «اللعن والكلاب». وإذا لم تكن العبرة باللفظ بل بشحناته، فهل لنا أن نستعير من صاحب الرأي منطق ونقول: العبرة ليست بالطريق بل بنقطة الوصول؛ فالطريق موضع اجتهاد، ومبدأ الاستاتيكية والديناميكية في تصنيف العمل يقبل المناقشة، وتجليات هذا المبدأ عند التطبيق أكثر قبولاً لتلك المناقشة، أما الشيء الوحيد المائل، الشيء الوحيد الذي لا مماراة فيه، فهو أننا من حوار نجيب محفوظ بصدد أعمال تنوعت أبنيتها الفنية، ولكنها اتفقت في توظيف الفصحى لغة لهذه الأبنية على تنوعها، وعلينا - من ثم - أن نقنع باكتشاف طاقة هذه اللغة، في إطار ما وظفت له من غاية، وفي حدود ما استخدمت فيه من عمل.

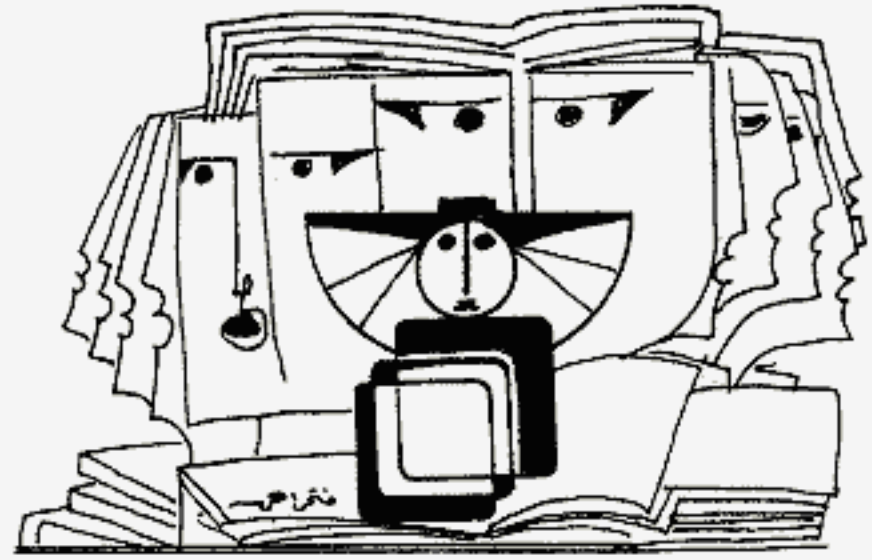
ثم إن الأساس الذي نهضت عليه تلك المقولة لا يخلو عند التدقيق من لبس؛ لأن تحريك نوع العمل مع غلبة الانفعال وجودا وعدما يوهم بأننا نصنف الفنان قبل أن نصنف عمله، أو يوحى - على الأقل - بأن المبدع يسقط انفعاله على عمله إسقاطا مباشرا دون تقنيع ودون تصفية. ومعنى هذا أنه يصور نفسه حين يصور نموذج، وأنه لا بد أن يكون قد عانى ما يصوره معاناة حية حتى ينقل به انفعالا كاملا، مع أن واقع الأمر لا يدعم هذه الفروض جميعا؛ فمن القول - والموضوعي منه على وجه الخصوص - فن غير مباشر بطبيعته، وهو يظل من انفعالات صاحبه أكثر مما يندى، وهو يقتضيه الحيدة - أو الإيهام بالحيدة - فيما

ذلك - في ختام هذه الدراسة - عودة .

وتطالعنا نفس الفكرة تقريبا عند الدكتور رشاد رشدي ، وإن تكن في صيغة مختلفة ، وبمزيد من التفصيل ، ولكنها - مع ذلك - تنكئ - كما اتكأت شهادة يوسف إدريس - على ملمح المطابقة بين الأصل والنموذج ؛ « فالكاتب الذي يجعل شخص قصته تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التي تفكر وتتكلم بها في الحياة يهدم من أساسها الواقعية ، التي هي السبب في كيانه ؛ لأن الحدث إنما يقوم على الأشخاص وتفاعلهم بعضهم مع البعض ، فإن جاءت محاكاة الأشخاص ناقصة جاء الحدث ناقصا »^(١٧) . والجديد هنا هو الاحتجاج بمبدأ « المحاكاة » ، بوصفه ترجمة نقدية للملمح المطابقة ، ثم بوصفه ذريعة تملى - أو تبرر بالأحرى - تلك النبرة الحاسمة في اختيارها ، القاطعة في توجيهها إلى جمهور المبدعين ممن يتخذون من الفصحى لغة لحوارهم : « أن لكتابنا ممن يفعلون ذلك أن يدركوا هذه الحقيقة ، وهي أنهم ليسوا أحرارا في أن يجعلوا شخص قصصهم تتكلم أو تفكر بالعربية الفصحى »^(١٨) . وأصحاب هذا الموقف - كما ترى - يعلقون المسألة في مجملها على معيار الواقعية ، وعلى فهم خاص لمقتضيات هذه الواقعية إن شئت التحديد . وتدهش للمفارقة الملحوظة بين طبيعة المقدمات ونوعية النتائج في هذا المقام ؛ فالدكتور رشاد رشدي من أحوال كثيرا على اعتبار الكيان الأدبي معادلا موضوعيا يستمد مقوماته من داخله ، وليس عن طريق مقارنته بأصول تسبقه أو تصادر عليه ، ومع ذلك تراه يرفع شعار المحاكاة صراحة ، ومعه زاوية أصولية مباشرة ، بوصفه مقياسا لاكتمال لغة الحوار ، ومن ثم اكتمال الشخصية القصصية ، ثم العمل برمته .

وتلمح المفارقة ذاتها حين تقرأ لصاحبي كتاب « في الثقافة المصرية » : « جدير بكل روائي مشغول أن يفهم أن هناك فارقا هاما بين النموذج الذي يقدمه في الرواية وبين الفرد الحقيقي في الحياة »^(١٩) ، فتشعر لوهلة أنك على وشك التفرقة بين لغة النموذج ولغة الفرد ؛ فالأولى فنية ، وإن لم تكن دارجة بالضرورة ، والأخرى دارجة ، وإن لم تكن فنية بالطبع . ويزداد توقعك لهذه التفرقة حين ترى احتكاما إلى « العلاقة الرمزية » بين العمل الروائي والواقع ، وإلى مبدأ « الاختيار » الذي يلغى ضرورة المطابقة بين فن الحوار وواقع الحوار . بيد أنك لا تلبث أن تباعد حين تلاحظ عمق المفارقة بين الإقرار بمبدأ « الاختيار » بوصفه بديهية من بدهيات الواقعية الفنية ، ورفض تجليات هذا المبدأ ذاته فيما يتعلق بالحوار بصفة خاصة ، بدعوى أن الحوار الفصيح « يضع بين القارئ وبين الغوص إلى أعماق الشعور بالموقف الدراماتيكي حاجزا واضحا » ، على حين أن للتعبير العامي « وقعه وحساسيته ودلالته في نقل المشاعر كاملة » . وإذا كان الأول لغة من يرى « الغاية من الخارج » ، فإن الثاني لغة من يراها من داخلها ، ذلك الذي « يعاني التجربة الذاتية في أعماقها »^(٢٠) .

والحق أن صورة « الغاية من الداخل » لا تخلو من غموض ونسبية ، مثلها في هذا مثل فكرة المطابقة في المحاكاة ؛ فالأداء الفني لا يفترض معايشة التجربة معايشة ذاتية فقط ، ولا يقتضى الدقة في نقل الواقع فحسب ، بل يقرن الدقة بالقدرة على تصوير الطبيعة الإنسانية



يعكف عليه من شخص ومواقف ؛ فإذا كان ثمة انفعال فهو انفعال الشخصية لا الكاتب ، وإذا كان هناك من فكرة ؛ فهي فكرة من خلال موقف ؛ وإذا تجلى في النهاية معنى عام ، فهو ما يوحى به نسج العلاقات ، وطريقة تحريك الشخصيات والأحداث ، في إيقاع عضوي مرهون - قدر الإمكان - بمبدأي التجرد والموضوعية .

(٤)

ونزعة التوفيق في مجمل ماتقدم من الوضوح بحيث لا تحتاج إلى مزيد من التقرير ؛ فسواء قلنا بالتهجين ، أو المزاوجة طبقا لمستويات النماذج البشرية ، أو التوزيع وفق أنماط العمل ، فالخصلة واحدة : الكاتب إزاء خيارين ، وعليه أن يجاوز موقف المفاضلة بالاختيار بينها كليهما ولا يقول بالاختيار بينهما . غير أن المسألة - منطقيا - لم تكن لتطرح بنفس الطريقة عند جميع من تصدوا لها ؛ فهي من منظور آخر ليست مسألة لغتين يوازن بينهما الكاتب بغية الاصطفاء منها معا ، أو الركون إلى إحداها ، بل هي عند التحقيق لغة واحدة ؛ فلكي تكون الشخصية واقعية بكل أبعادها ، ينبغي للكاتب أن يحرك لسانها بتلك اللغة التي تنطقها في حياتها اليومية . فالواقعية لا تقتصر على واقعية الحال ، بل هي واقعية الحال والمقال جميعا ؛ واللغة ليست أداة حوار أو قطرة لقاء بين طرفين ، بل هي جزء من مكونات النموذج البشري ، وعنصر من صميم عناصره . يقول يوسف إدريس متحدثا عن تجربته الأدبية : « اللغة ليست وسيلة ، اللغة في العمل الفني مثل اللون في الرسم ، أو النغمة في الموسيقى ، جزء من صميم العمل الفني . والمضحك أننا في الوقت الذي نقوم فيه لدينا حركة ضخمة لإحياء الفولكلور الغنائي والقصصي ، نقف من اللغة الشعبية ، التي هي سمة إنساننا ، هذا الموقف الرجعي ، وننظر لها باعتبارها عملا غير لائق »^(٢١) . والجزء الأول من هذه المقولة لا يثير - فيما نعتقد - جدلا ، فالأدب فن اللغة ومن حقه ألا ننظر إليها باعتبارها مجرد حلية أو إطار أو أداة توصيل . ولكن أية لغة تلك ؟ هنا يقيم الكاتب نوعا من الترادف بين لغة العمل الأدبي وما أسماه « باللغة الشعبية » ، تلك التي تستمد مسوغات انتقائها - في نظره - من كونها لغة أصل النموذج ، أعني من كونها « سمة إنساننا » ؛ فما دام النموذج لا يكمل إلا بأن يكون طبق الأصل ، فكذلك سماته ، ومنها اللغة ، لا تكمل إلا بأن تكون طبق سمات الواقع . ومرة أخرى نصطدم بمقياس الأصل والنموذج ؛ واقع الواقع وواقع العمل الأدبي ، ولكن لنا إلى

تصويراً حياً. ولأن هذه الطاقة التصويرية لا تتجلى إلا من خلال المواقف، أى من خلال ردود الفعل الإنسانية تجاه ما يحيط بالشخصية الروائية من متغيرات وما يصادفها من مصائر، فإن صدق العمل في هذه الحالة لا يرتبط بكمال التناسخ بين الفن والواقع بكل مكوناته، ومنها اللغة، قدر ما يرتبط بكمال التجربة الفنية، ومدى توفيقها في تمثيل - ولا نقول مطابقة - الطبيعة الإنسانية بأبعادها النفسية والخلقية^(٢١)، ويعنى ذلك - في التحليل الأخير - أن دقة الصورة وحيويتها وإنسانيتها سمات للنموذج الفني، قبل أن تكون معايير لقياس موقعه من الأصل Prototype، وأنها سمات موقفية، قبل أن تكون سمات لسانية.

(٥)

وتمام اللوحة يقتضينا أن نشير إلى اتجاه مقابل في تناول القضية، هو بالقطع أسبق من نظرائه تاريخياً، ثم هو - في أضعف احتمالاته - لا يقل عنها جميعاً قيمة وأهمية، سواء من حيث الاتكاء على المسوغات الفنية، وإن يكن من منظور معاكس، أو من حيث حجم الانتماء الذى استأثر به من جمهوره النقاد والمبدعين، فإدام نعمة من يعتمدون مبدأ الاصطفاء أو التوسط. ومادام هناك من يمتدنون بمحاكاة الواقع حتى حدودها اللغوية، فإن القسمة المنطقية تفرض بداهة أن يكون نعمة ضلع آخر، يكتمل به مثلث الرؤية، عنيها بذلك تيار الفصحى في صياغة الحوار الروائى.

وأصحاب هذا الاتجاه لا يعملون منذ البداية على فكرة المقارنة بين الفصحى والعامية، فلكل من اللغتين - في نظرهم - جمهوره، ولكل منها وسائله. وإذا كان الأدب الفصحى مجال استخدام الأولى، فإن الأدب الشعبى مجال استخدام الثانية؛ ومن ثم تبدو المفاضلة بينهما دون أساس حقيقى، لاختلاف الوسائل والمجالات، ناهيك عن نوعية المثلث الذى تتوجه إليه كل منها.

وقد يمكن التسليم بأن العامية أكثر رواجاً في شؤون الحياة اليومية، وأن هذا الرواج قد أكسبها قدراً من الثراء في قرائن الاستعمال وظلال الدلالة، غير أن هذا الرواج لا يعدم نظيراً له في لهجات كثير من الأمم والشعوب، وبرغم ذلك «لم يدرك بخلد واحد من نقادهم وكتّابهم أن يفرض هذه اللهجات فرضاً، بدلاً من الفصحى، أو أن يجعل إحداها في صراع مع الأخرى لتستبدل بها، بل تركوا الأدب الشعبى (الفولكلور) يسير مع الأدب الفصحى، دون صراع كل منها مع الآخر على البقاء»^(٢٢).

والتناقض الحقيقى - فيما يرى هؤلاء - يتمثل في اتخاذ مبدأ الواقعية ذريعة للحكم بعجز الفصحى، من حيث هي فصحى؛ ذلك أن الواقعية لن تعنى في هذه الحالة سوى واقعية الأداء. «مع أن الفرق شاسع - بتعبير الدكتور محمد غنيمى هلال - بين معنى الواقعية الفنية وواقعية اللغة؛ فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة واجتماع.... ولاضرب أن يحاور صبي أو عامى باللغة العربية، على ألا يكون فيها تكلف أو فيهة، ولكن الضرر كل الضرر أن يجرى

الكاتب على لسان صبي أو عامى آراء فلسفية، أو أفكاراً اجتماعية، أو صوراً عميقة لا يبررها الواقع، ولا تتصل بالموقف»^(٢٣). ومغزى ذلك أنه لن يشفع للعمل حوار العامى إذا كان يعانى من قصور في تمثيل الموقف وإقناعنا به، فإذا نجا من هذا القصور، فقد لا يتجرس الكثير حين يتعذر نقل بعض الرتوش الموضوعية في العامية إلى ما يناظرها من لغة الحوار الفصحى. لقد كان في هذه الحجج وأمثالها ما يغنى من يدعمون هذا الاتجاه عن المزيد؛ فقد حددوا ساحة كل من اللغتين، وعلقوا مفهوم الصدق بلسان الحال وليس بلسان المقال، وأقنعونا - أو كادوا - بواقعية البنية الفنية. غير أن الوضع لم يكن بهذا القدر من البساطة؛ فقد سأل في تحرير القضية مداد كثير - وغلا دعاة العامية في الاحتكام - أحياناً - إلى مقدمات غير فنية بطبيعتها، كالعصرية، وذوق الجمهور، ورواج الاستعمال؛ فلم يكن أمام الآخرين إلا الاحتكام إلى تراث الفصحى، وتاريخها، وتجاربها في استيعاب أنماط شتى من الثقافات الوافدة، وكيف أكسبتها هذه التجارب ثراء في المعجم، وتنوعاً في الدلالة، وقدرة على احتواء المعانى الدقيقة التى لا قبل للعامية باحتوائها وكأننا من هذه النقطة الأخيرة إزاء بعدين: تاريخى، يتمثل في دعم الفصحى عن طريق إبراز صلتها بالتراث، ومعيارى، يصل إلى نفس الغاية عن طريق تقرير أفضليتها بغنى المعجم والدلالة والأسلوب. وكلا البعدين يمكن أن يلمح في شهادة محمود تيمور، إثر تحوله المدوى من العامية إلى الفصحى في لغة الحوار، حيث يقول: «أرى - فيما أرى - أن التعبير بالفصحى في طليعة ما يجب أن يلتزمه الأديب؛ فالفصحى لغة البيان، ولسان الثقافة؛ وقد انقضت منذ نشوئها حقب طوال، فتعاقب عليها كثير من الأطوار، ومرت بها ألوان من التجارب، حتى انتهت إلينا راسخة الأصول رفيعة البناء، تمتاز بالغنى في الألفاظ والتراكيب، والدقة في قواعد النحو والبلاغة...»^(٢٤).

ولأن نظرة الكاتب إلى لغة الحوار وجه من وجوه رؤيته الكلية لماهية العمل الأدبى وفلسفته الجمالية، فإن مقولة تيمور هذه لا يمكن أن تفهم على وجهها إلا في ضوء إدراكه لطبيعة الصدق الفني؛ فهذا الصدق - بالنسبة إليه - لا يقتضى بالضرورة ترجمة الواقع، بل هو - بالأحرى - تصعيد له، وهو بالمثل لا يفترض معاشة «الغابة من الداخل»، وإلا كان شأن الكاتب في هذه الحالة شأن من «يأكل حملاً كاملاً ليستطيع أن يصف لك مذاق لحم الضأن»، كما يقول «سومرست موم» متندراً، على حين أن شريحة صغيرة ربما كانت فيها القناعة لمن يريد أن يتذوق، وما هذه الشريحة إلا حاسة الملاحظة التى ينسلح بها المبدع إزاء الظواهر، وطاقة الحدس لديه في قياس مالم يلاحظه على مالم يلاحظه، وقدرته على أن يملأ - بالتخيل - ما عسى أن يكون قد بقي من فجوات المواقف وثغرات الرؤية؛ «وحسبه في سبيل ذلك أن يعرف من شؤون الناس ومن أوضاع بيئاتهم ما يسر له أن يتمثل وأن يتدمج. ومتى أحسن التمثل وأجاد الاندماج كان بين هؤلاء الناس - على اختلافهم وتباينهم - فرداً منهم، يحيا معهم، ويقف مواقفهم، فلا يعيا بتصوير ولا تعبير»^(٢٥).

وإذا كان تيمور قد بث وجهة نظره هذه في تضاعيف بعض

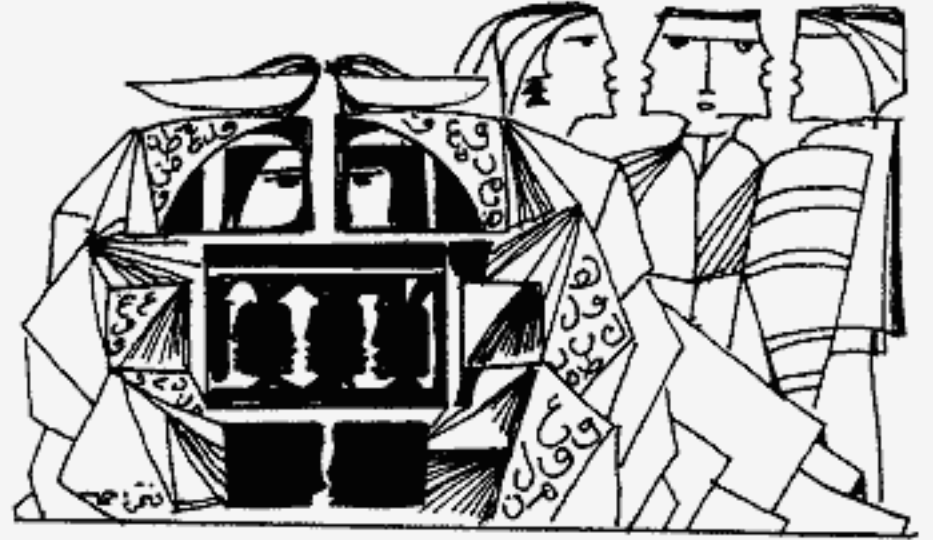
ملمس في موقفه إزاء قضية الازدواج في لغة الحوار الروائي. ^(٣١) والحق أن مثل هذا التحول لا وجود له بشهادة الكاتب نفسه ؛ فقد اعترف بتطعيم المعجم الفصيح لباطراد التراكيب العامية ، فهو قد اعترف به بحسبانه وسيلة إلى تطوير الفصحى لاموقف عداة ضدها . ومثل هذا لانتلحظ فيه تحولا إلا بمقدار ما نلاحظه في تعويل متن العربية القديمة على بعض المفردات الوافدة ، أو ما نلاحظه في امتصاص اللغات العصرية الحية لما هو غريب عنها من ألفاظ الحضارة .

ويمكن أن نمضي في حشد مثل هذه الاعترافات الإبداعية التي عبر فيها أصحابها عن موقف أو رأي تجاه لغة الحوار الروائي ، ولولا أن ذلك سوف يكون تراكما لايفضي إلى كبير جدوى ، فضلا عن أن المقدمات التي تساق عادة في هذا المقام لا تكاد تخرج - في جوهرها - عما سبقت الإشارة إليه . بيد أن للكاتب الراحل عبد الحميد السحار إضافة في هذا الشأن لأبأس من الإلماح إليها ؛ فهو ، فيما كتبه عن القصة من خلال تجاربه الذاتية ، يتكئ - مثل تيمور - على المفارقة بين الصدق الواقعي والصدق الفني ؛ فعادة الفن إذا اقتضت على نسخ مادة الواقع كانت مادة بلا روح ، وجناحا كل عمل أدبي جيد ، هما الاختيار والتهديب ، الاختيار يعني انتقاء زاوية الرؤية ، والتهديب ينشئ عنها تلقائية الواقع واختلاطه . فإذا راعى الفنان في رسم الشخصية واقعها القولي دون أن يخضعه لذهن العاملين ، كان حوارها «لها ولغوا» ؛ ولو سلمنا جدلا «بأن واقعية الأسلوب تختم استعمال العامية في الحوار ، فإن التضحية بهذه الواقعية تحررها أقل بكثير من التضحية بالحوار كله الذي قد لا يفهم إذا ما كتب بعامية محلية لا تفهم خارج حدودها .» ^(٣٢)

وإضافة عنصرى «الفهم» و«الانتشار خارج الحدود» لانتلحظ من مغزى ، وبخاصة إذا رعين أن أعمالنا الأدبية لا تستهدف بيئة بذاتها وحسب ، بل تتوجه إلى كل قارئ يتخذ من العربية لسانا . غير أن هذا الاعتبار - وأمثاله - ينتقل بالمسألة إلى وضع آخر ، يجاوز النطاق الفني المحض - الذى آثرنا تعليق هذه الدراسة به - إلى الأبعاد التاريخية والقومية لقضية الازدواج اللغوى بعامية ، وما عسى أن يترتب على هذه الأبعاد من مباحث الوحدة اللغوية وتعدد اللهجات ، واللغة المشتركة ، وما إليها ، بيد أن لهذا جميعه - من الناحية المنهجية - مجالا آخر .

(٦)

وربما توقعنا في النهاية أن تصطبى هذه الدراسة لنفسها اتجاهها من جملة الاتجاهات المطروحة ؛ وربما أحسنا الظن فرجونا أن يحمل هذا الاختيار من عناصر الجدة ما يضيف إلى رصيد تلك القضية . وأخشى من جانبي ألا يكون هذا ولا ذاك ؛ فالنهاية مفتوحة كما يقولون بلغة المسرح ، ولم تكن الغاية الخامس خيار معين ، بقدر ما كانت رصد اللوحة بكامل زواياها ، وربط المواقف النقدية بأصولها ، وردّ الشهادات الإبداعية إلى مصادرها ، بغية إيضاح ما في هذه وتلك من مواطن المفارقة والانسجام ، وهو إيضاح لاغنى عنه لقياس ما فيها جميعا من قصد أو إسراف ، كما أنه لا يخلو - في الوقت ذاته - من اختيار ، صراحة أو إيماء . وبحسب الدارس في هذه الحالة أن يقرن الحجة إلى



دراساته النظرية المستقلة ، فإن نجيب محفوظ قد عبر عن نظرة مشابهة ، وإن تكن من خلال جملة الاعترافات التي أفضى بها إلى عدد من الصحف والدوريات الأدبية . وهو منذ البداية لايفتقر إلى الصراحة في اعتبار العامية ظاهرة سلبية ينبغي التحكم فيها ومحاصرة آثارها ، إذا لم يمكن التخلص منها كلية : «أما أنى أعتبر العامية مرضا ، فهذا صحيح ، وهو مرض أساسه عدم الدراسة . والذى وسّع الهوة بين الفصحى والعامية عندنا هو عدم انتشار التعليم في البلاد العربية ؛ ويوم يتشرب سيزول هذا الفارق أو سيقبل إلى درجة كبيرة» ^(٣٣) . ومع أن الأدب - بحكم رسالته - يتحمل عبء الإسهام في تضيق هذه الهوة ، فإن نجيب محفوظ لا يريد لرأيه أن يتحول إلى فرض ، ولا لاجتهاده الشخصي أن يصبح دعوة ، ولا لالتزامه الخاص أن يؤول إلى إلزام ؛ فلكل أديب الحرية الكاملة في اللغة التي يكتب بها .» ^(٣٤)

وهذا الالتزام - فيما يرى نجيب محفوظ - لا يعنى التقيد المطلق بالمثل اللغوى في صورته التاريخية ؛ فهو التزام بفصيحة العصر ، إن شئت الدقة . صحيح أن الكاتب ليس من أنصار التوفيق أو الحلول الوسط التي تأخذ من كل جانب بطرف : «لست من أنصار الخلط إلا عند الضرورة القصوى التي لا مهرب منها ، ولكنه - وبفلسفة القدر - يرى أن المعجم الأدبي ينبغي أن ينأى عن الثبات ، وأن يتجنب الجمود ، وأن وسيلة التعبير ينبغي أن تتشكل على أقلام المبدعين قبل من سواهم ، وأن «لغة الكتابة يجب أن تتطور وتخلق كل يوم وبلا توقف» ^(٣٥) . ولهذا التطور - بدوره - مواصفات وطرق : فمن مواصفاته تجنب الغريب والمهجور من المتن اللغوى ؛ ومن طرقه استعمال الألفاظ المشتركة بين الفصحى والعامية ، وأن ننقل من العامية إلى الفصيحة - على سبيل التجويز - تلك الكلمات التي لا مقابل لها في الفصحى ، وأن نفتح الأبواب حتى لألفاظ جديدة أو أجنبية .» ^(٣٦)

ولقد يُظن أن في مثل هذه الطرق ضربا من العدوان على نقاء الفصحى وسلامتها ، والأمر - في الواقع - ليس كذلك ؛ لأن نظام اللغة يرتبط بأنساق التركيب قبل أن يرتبط بنوعية المفردات . على أن هذه المفردات حينما تقع في نسق فصيح فإنها سرعان ما تستمد من السياق قيمة جمالية ترتفع بنوع العمل الأدبي ووظيفتها فيه . وربما كان غياب هذا الاعتبار هو السر في ذلك اللبس الذى وقع فيه بعض نقاد نجيب محفوظ ، حين ظنوا استعماله لعدد من المفردات العامية إيماء إلى تحول

أطرها التقليدية بالقدر الذي يسمح لها باحتواء ماتراه إيجابيا من منجزات تيارات مابعد الواقعية ، كالرمزية والتعبيرية ، بما في ذلك الإفادة . بعض الحفامات الفنية التي كانت تبدو فيها مضي غير ملائمة للمزاج الواقعي ، كالفروض الخيالية ، والأساطير ، والموروث الشعبي ، ما يسمى بتيار الوعي ؛ إذ نرى جيمس هارت J. Hart لا يحجز من اعتباره ضمن وسائل التشكيل الواقعي ، (٣٢) مع بُعد ما بينهما على الأقل من الناحية النظرية .

وآية هذا أن مقولة الواقعية لم تعد محكومة بتلك الحدود الثابتة التي تقيد حركة الظاهرة الفنية بحركة الظاهرة الموضوعية تقيدا ضيقا ، وأد ضفافها غلقت من المرونة والرحابة بحيث يمكن أن تستوعب من وسائل الأداء وطرق الصياغة ما كانت تنأى عنه فيما سبق ؛ فكيف نخطر البوه باسمها ما أضحت تبيح لنفسها ؟ وكيف نتخذ منها ذريعة للمطابقة الكاملة بين واقع اللغة وفن الحوار الروائي ؟ ألا تستحق المسألة في هذا الضوء مزيدا من مراجعة المواقف ؟ وربما كان في طرح معطيات القضية على هذا النحو ما يكفي عبء الإجابة ، وما يغني بذاته عن كل تفصيل .

أنحتها ، وأن يوازن بين الدليل والدليل المضاد ، لكي يقتنع - في خاتمة المطاف - بأن ركام المشكلة برمته يكاد يتركز في نسبية الزوايا التي يُنظر منها إلى مفهوم الواقعية ، وما إذا كان هذا المفهوم يعنى نقل الواقع الأول أو تصوير انعكاساته أو إعادة تشكيله . ولكل من هذه المعاني روافده ودعائه وفترات ازدهاره التاريخي في نظرية الأدب ، غير أن آخرها ، وهو ما يسمى بمبدأ الواقع الثالث ، هو أحدث هذه المعاني وأكثرها رواجاً في الدراسات الواقعية المعاصرة . ويقصد بهذا الواقع الثالث ما يقابل الواقع الحقي من ناحية ، وما يتجاوز مجرد تصوير هذا الواقع طبقاً للمفهوم التقليدي لنظرية المحاكاة ، من ناحية أخرى .

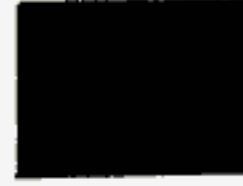
ويفترض الواقع الثالث ألا يكون العمل الأدبي صورة للحقيقة الأولى ، بل صياغة إبداعية لها ، كما يلغى فكرة نسخ الأصل ، ليقيم مقامها فكرة إعادة تشكيل الواقع بوساطة الفن ، وهي الفكرة التي انطلقت منها الكاتب الألماني بروكولت بريشت في دعوته إلى المسرح الملحمي ونقده للنظرية الأرسطية ؛ وهي - أيضا - الفكرة ذاتها ، التي اعتمد عليها الواقعيون الجدد في محاولتهم ترويض الواقعية النقدية ، وهز

• هوامش

- (١) لمزيد من التفصيل عن القيم الدرامية الرمزية في الحوار المسرحي ، راجع :
Bamber Gascoigne, Twentieth Century Drama, London, 1974, P. 75-77
- (٢) لعل مما لا يحتاج إلى بيان ، أن طبيعة الحوار ووظيفته في القصة القصيرة لا يكادان يختلفان كثيراً عنها في الرواية ، فضلاً عن أن من تناول هذه الظاهرة من النقاد والبدعيين لم يركزوا على الفوارق الدقيقة بين هذين الفئتين القصصيين ، بقدر ما كانوا يلجئون الخيار المطروح بين القصصي والعامة في الحوار القصصي جملة . ومن ثم فإن ما يقال عن هذا الخيار بالنسبة للحوار الروائي لا يقع بعيداً عما يمكن أن يقال بالنسبة للحوار في القصة القصيرة .
- (٣) عيسى عبيد : مقدمة «إحسان هاتم» (القاهرة سنة ١٩٢١ م) ، نقل عن : عباس خضر - القصة القصيرة في مصر - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة - سنة ١٩٦٦ م - ص ١٣٨ - ١٣٩
- (٤) جورج ديباميل : دفاع عن الأدب - ط ٢ - القاهرة سنة ١٩٤٣ - ص ٢٢١
- (٥) المرجع الأسبق - ص ١٣٩ . وانظر النص نفسه وتعليق الدكتور محمد حسن عبد الله عليه في كتابه : الواقعية في الرواية العربية - دار المعارف سنة ١٩٧١ - ص ٢٣٢ - ٢٣٣ .
- (٦) انظر البيان الملحق بمسرحية الصنفقة لتوفيق الحكيم - مكتبة الآداب - القاهرة سنة ١٩٥٦ م
- (٧) زكريا الحجاوي : اللغة الديمقراطية . انظر : أحمد أبو سعد - فن القصة - ج ١ - ط ١ - بيروت ١٩٥٩ م - ص ٢٣
- (٨) السابق - نفس الصفحة
- (٩) حسين القبانى كتابة القصة - الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٦٥ - ص ١١٢
- (١٠) السابق - نفس الصفحة
- (١١) د . علي الراعي - مع مجموعة جديدة من قصص يوسف إدريس - صحيفة المساء - ٤ مارس ١٩٥٩ - ص ٨
- (١٢) د . محمد مندور - الأدب وفنونه - معهد الدراسات العربية - القاهرة ١٩٦١ - ص ١٢٢
- (١٣) د . شكوى عياد - تجارب في الأدب والنقد - دار الكاتب العربي - القاهرة ١٩٦٧ - ص ٢٩٨
- (١٤) راجع بهذا الخصوص : يحيى حقي - الاستاتيكية والديناميكية في أدب نجيب محفوظ - المساء الأدبي - ٢٠ فبراير ١٩٦٣ - ص ٤
- (١٥) السابق
- (١٦) يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية - المجلة - يناير ١٩٧١ - ص ١٠٢
- (١٧) د . رشاد رشدي : فن القصة القصيرة - ط ١ - مكتبة الأنجلو - القاهرة ١٩٥٩ - ص ١١٨
- (١٨) السابق - ص ١٦٧
- (١٩) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس - في الثقافة المصرية - دار الفكر الجديد - بيروت ١٩٥٥ - ص ١٨٩
- (٢٠) السابق - ص ١٧٢ - ١٧٣
- (٢١) انظر شرح جون دريدن لمفهوم الصديق في تصوير الطبيعة الإنسانية ، وتعليق ديفيد ديشيز عليه في :
- Critical Approaches to Literature, London, 1969, P. 74.
- (٢٢) د . محمد غنيمي هلال - النقد الأدبي الحديث - ط ٣ - القاهرة ١٩٦٤ - ص ٦٨٢
- (٢٣) السابق - ص ٦٨٢ ، ٦٨٤ .
- (٢٤) محمود تيمور - دراسات في القصة والمسرح - مكتبة الآداب - القاهرة (د . ت) - ص ٢٦٩
- (٢٥) السابق - ص ٢٢٤
- (٢٦) من حديث لتجيب محفوظ مع فؤاد دواردة بعنوان «رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة» - مجلة الكاتب - يناير ١٩٦٣ - ص ١٩
- (٢٧) السابق - نفس الصفحة
- (٢٨) ساعتان مع الرجل الذي خرج عملاقاً من جيل طه والعقاد والحكيم وتيمور - حديث أدلى به الكاتب إلى كمال الجبريل ومحمد جبريل - المساء - ٢١ / ١٠ / ١٩٦٢ - ص ٨
- (٢٩) السابق
- (٣٠) نفسه
- (٣١) كنموذج لهذا يرى فؤاد دواردة في دراسته عن «النص والكلاب» : «أن نجيب محفوظ ، عدو العامية اللدود ، قد استخدم كلمات عامية عديدة في هذه الرواية ، منها : المشقة ، مسهب ، جردل ، تفرمل ، الفراندا ، جرس التلفون ، ياكسوف ، أحطك في عيني وأكحل عليك ... إلخ ، والبقية تأتي في رواياته القادمة » . انظر النص والكلاب عمل لوري - مجلة الكاتب - يناير سنة ١٩٦٣ - ص ٩٤
- (٣٢) عبد الحميد جودة السحار - القصة من خلال تجاربي الذاتية - معهد الدراسات العربية - القاهرة سنة ١٩٦٠ - ص ١٩ - ٢١ .
- (٣٣) انظر :
- James Hart, Oxford Companion to American Literature, N. Y. Oxford Univ. Press, P. 733.
- ولزيد من التفصيل عن المسرح الملحمي وعلاقة الواقعية الجديدة بتيارات ما بعد الواقعية راجع لكاتب هذه السطور : في المسرح المصري المعاصر - مكتبة الشباب - القاهرة سنة ١٩٧٨ - ص ١١١ ، ١٧٩ .

البطل المعاصر

الأغتراب الإنتماء



تمثل شخصية البطل في الرواية المعاصرة مبحثاً مهماً تتعدد زوايا تناوله النقدي تعدداً مماثلاً لوجهات النظر في تحقيقه الإبداعي . وإذا كان التعدد في زوايا التناول ووجهات النظر مثيراً للواقع الفكري والفني فإنه يقتضي ، في نفس الوقت ، ضرورة التحديد والتخصيص في الدراسة النقدية . والبطل الروائي صورة خيالية تخلفها بنية الكاتب الفكرية متضاربة مع موهبته ، وتستمد وجودها من مكان معين وزمان معين . وتعكس علاقات البطل المتشابكة في العمل الروائي ظروفها الاجتماعية وسياسية واقتصادية بعينها ، تؤثر تأثيراً حيوياً في تحديد هوية البطل ومصيره .

ومن الطبيعي أن يحدث في فترات التحول من نظم سياسية واقتصادية واجتماعية سائدة إلى نظم غيرها تخلخل واهتزاز في النظام القيمي القديم . وبين التلاشي والانبثاق ، يحتاج المجتمع أزمات عدة ، ويقاسى الفرد أزمات مماثلة تتعلق بجوهر وجوده والملاءمة بين هذا الجوهر والمتغيرات الخارجية .

اعتدال عثمان

ومن الطبيعي أن يفرز المجتمع الكمي مجموعة من الأفراد يتميزون أساساً بإشكالية موقفهم ، بمعنى سيادة القيم الكيفية على سلوكهم وتفكيرهم ، على الرغم من عجزهم عن انتزاع أنفسهم نهائياً من مجال سيطرة القيم الوسيطة المتدنية وتخللها مسام البنية الاجتماعية كافة . ويبرز من هؤلاء المبدعون بصفة عامة ، الكتاب منهم والفنانون ، إلى جانب الفلاسفة والمشرعين الدينيين والثوار .. الخ .

ولقد حدث تحول مواز في الشكل الروائي بلغ ذروته في تحليل شخصية البطل تدريجياً ، وبدأت بوادر تلاشيها النهائي في أعمال كافكا ، ثم في الأعمال التي تنسب إلى مرحلة الرواية الجديدة « Nouveau Roman » ، في كتابات نثالي ساروت وألان روب جرييه . حيث تخفى الشخصية اختفاء تاماً ، في حين يتنامى الاستقلال الذاتي للأشياء بعيداً عن إرادة الإنسان ، فتقلص أهمية الفرد وأهمية

لقد فقد الإنسان موقعه المتميز في النظام الاقتصادي الليبرالي القائم على الترة الفردية والمنافسة الحرة . حيث يشارك الإنسان مشاركة فعالة في صنع الحياة وتشكيل المستقبل ، وأصبح يحتل موقعا هامشيا ، وينعبد دوراً ثانوياً ، نتيجة تغير البنية الاقتصادية وتحولها إلى نظام التكتلات والاحتكارات الكبرى . وهو تحول بدأ في نهاية القرن التاسع عشر ، وبلغ منحناه التاريخي الحاسم بين عام ١٩٠٠ وعام ١٩١٠ . وقد صاحب التغير في علاقات الإنتاج تحول آخر ، فقد تحولت قيمة وسيطة ، مثل النقود ، إلى قيمة مطلقة ذات طبيعة كمية . وبانحسار القيم الكيفية ، وإحلال القيم الكمية التبادلية مكانها ، انكششت العلاقات الإنسانية الداخلية بقدر انكماش علاقة الإنسان بالأشياء ، وحلت مكانها علاقة وسيطة متدنية ، علاقة بقيم تبادلية كمية خالصة ، يتحكم فيها اقتصاد السوق وليس المنفعة الفردية الحقيقية .^(١)

وفلسفيا ، وتميزت بما يعرف برومانسية الاستبصار Romanticism of Disillusionment^(١) . إن البطل الذي يمثل الحقيقة اليونانية تسحقه سحقا تاما حقيقة أخرى عاتية هي الواقع ، فهو لا يستطيع أن يتسامى روحيا فيتحول إلى الداخل ويرى ذاته نبعاً للحقيقة المثل والشبيء الوحيد الجدير بالإدراك . ومن ثم يكون من العسير عليه التحقق في الواقع الفعلي . لكنه لا يستطيع كذلك أن يتخلى عن محاولة التحقق . حتى لو أنه رغب في ذلك ، لأن الحياة سوف تنكر عليه انسحابه . وسوف ترغمه على مواصلة الفضال ومعاناة الإخفاق المحتوم . وهنا تصبح ذاته الشرط الأساسي لحياته . ويتميز هذا الموقف من جانب البطل بعدم الاندفاع الأهرج في كل الاتجاهات . كما فعل دون كيخوت ، وإنما يختل الرثاء الداخلي للتجربة الروحية الخالصة الأهمية الأولى في هذا الشكل الروائي الذي يتمثل في رواية فلوبيير : « التربية العاطفية » L'Education Sentimentale في شخصية أبلوموف .

إن هذا البطل ينتهي إلى الإيمان بعدم جدوى الوجود . وهو يكشف عن يقينه هذا في صورة بالغة القسوة . كما يكشف . دون هوادة . عن فداحة وحدته الروحية . وانقطاع الوشائج بينه وبين الأسباب والروابط كافة ، ولا يبقى أمامه سوى الإنكار التام لكلا الخارج والداخل ، إذ إن أدنى اعتراف يؤدي حتماً إلى خلل في التوازن الحرج بين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية معا . إن تقبل أي عنصر خارج عن الذات يقود إلى تبرير الموقف الانتهازي في التعامل مع هذا العالم المرفوض لدى البطل ، والمناقض للقيم الحقيقية في نظره . أما تأكيد الجانب الذاتي فإنه بدوره لا يعنى سوى رثاء ذاتي ممجوج . ويصبح الإنكار ملاذاً وحيداً للتعاشي مع هذا التنافر البين .

وتجلى المحصلة الفنية لمثل هذا الموقف في تحليل القيم الإنسانية كافة والكشف عن بطلانها النهائي . وسيطرة حالة مزاجية تشاؤمية عميقة . تؤدي إلى تحليل الشكل في الرواية . ذلك أن العنصر الإيجابي في المادة الأدبية هو الذي يضفي عليها وحدة شكلها الفني . وعندما يواجه الكاتب بحقيقة التعارض بين متطلبات الشكل الروائي وطبيعة تكوين البطل بوصفه النموذج الإنساني المحوري في الرواية ، فإنه يضطر إلى البحث عن قيم إيجابية ، ولكن بحثه يتمخض عن مواقف بطولية يائسة ، كأن يجاهر البطل بالإلحاد مثلاً ، أو يتقبل في شجاعة وحدته ومسيره .

إن قسوة الاستبصار في هذا النمط الروائي تخفف من سيادة التزعة الغنائية في الرواية . ولكن الاستبصار لا يمنع الشخصيات والأحداث كيانا مجسداً بمائل كثافة الوجود البشري في الواقع . وتبقى الرواية سلسلة من الصور ومزيجاً مكوناً من عناصر شتى وأحاسيس متباينة . تجمع بين الحزن والمرارة والاحتقار ، ولكنها لا ترقى إلى كلية الحياة واكتماها . وبالإضافة إلى ذلك يكمن في الرواية تناقض آخر بين الفكرة والحقيقة . ويتمثل في عنصر الزمن . ففي مواجهة الزمن يتكشف عقم الذاتية وتدنيها . لا في نضالها اليائس بحثاً عن القيم في البنى الاجتماعية القائمة ، وفي العلاقات البشرية فحسب ، بل في عجزها عن مقاومة تقدم الزمن الدائب ، وإدراكها حتمية الانحدار البطيء من فوق قيم سبق أن

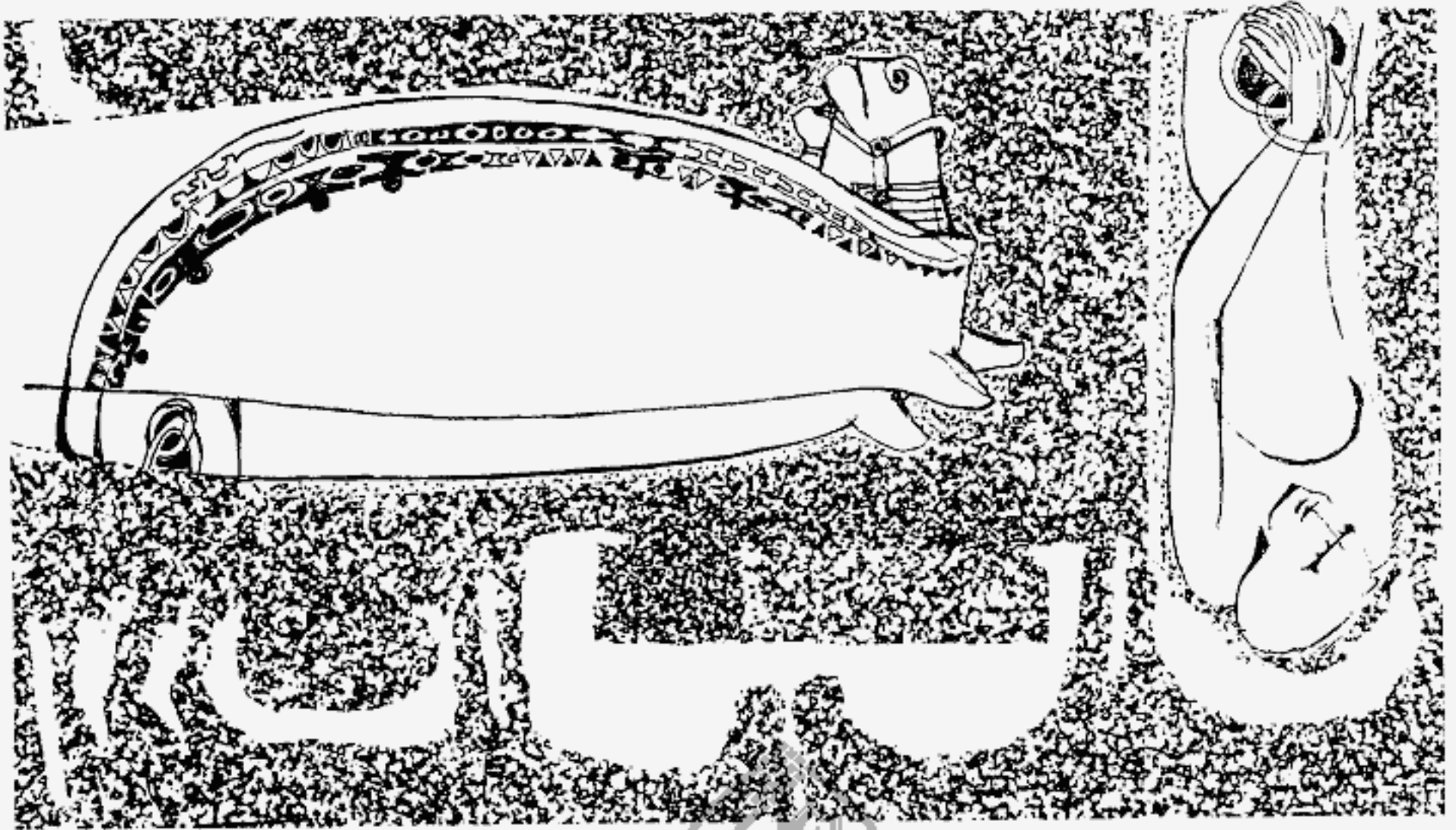
حياته الخاصة داخل البنيات الاقتصادية السائدة . ومن ثم تنكمش فعاليتها في الحياة الاجتماعية بشكل عام .

وما بين المرحلة الواقعية المتمثلة في أعمال زولا وبلزاك وفلوبير^(٢) وتأكيداً قيمة الفرد ، وتحلل هذه القيمة في الرواية الجديدة . ظهر شكل روائي يهتم بالتكوين النفسي للبطل وسيرته الذاتية ويتميز هذا الشكل الروائي بوجود شخصية محورية هي شخصية البطل المعضل problematic hero^(٣) . وتصور الرواية قصة بحث البطل عن قيم إيجابية تتيح له أن يعالج الصدع الذي حدث بين الذات والعالم نتيجة رفضه للقيم السائدة . ولكن ذلك البحث ليس في الحقيقة سوى بحث متدن في عالم تسوده قيم متدنية . وإن كان عالماً متقدماً بالمقياس المادي . ويعد «دون كيخوت» في رواية «سيرفانتس» أبرز مثال للبطل المعضل في تاريخ رواية القرن التاسع عشر .

لقد ظهر دون كيخوت خلال فترة تحول تاريخي . واجهنا فيه البطل بإيمان داخلي لا يتزعزع بقيم متهاوية ، تتمثل في جانبها العاطفي في تقاليد التروبادور^(٤) وفي قيم الفروسية التي عرفتها العصور الوسطى بشكل عام . لقد خاض كيخوت أول معركة عظيمة للإيمان الداخلي بالمثل العليا ضد سوقية الحياة الخارجية ، وجعل من حياته قصيدة شعر وسط نثرية الحياة من حوله ، ونجح إيمانه - على الرغم من هزيمته النهائية - والسخرية المضمرة في العمل الروائي في مجملته - في أن يحتفظ بنقائه كاملاً ، بل إنه استطاع أن يحول جانباً من وهج إشعاعات ذلك الإيمان إلى غريمه المستنصر . وقد جرى الاصطلاح على تسمية هذا الشكل الروائي بالمثالية التجريدية Abstract Idealism^(٥) .

إن مغامرة كيخوت الواحدة المتكررة بأشكال مختلفة . التي تأخذ طابعاً ملحيمياً ، وتكتمل باكتمال دورة حياة البطل ، يحكمها في الأساس حالة مزاجية رومانسية ، ورغبة عارمة في حياة مثالية في مواجهة الحياة الحقيقية ، وإدراك يائس في نفس الوقت باستحالة تحقق الذات في هذا العالم . ومن هنا تتضخم الذات وتصبح معادلة للعالم الحقيقي ، وتتبنى كل علاقة إيجابية لها بالعالم الخارجي ، وتلجأ إلى الاكتفاء الذاتي الذي هو وسيلة يائسة للدفاع عن النفس . وترتكز رواية المثالية التجريدية على الحالة المزاجية ، وعلى انعكاس الأشياء على مرآة الذات بوصفها عناصر بنائية أساسية ، من شأنها أن تخلق مشكلة جمالية تنطوي على مشكلة أخلاقية . إن نظام الأفكار في العمل الأدبي يتجلى في العناصر البنائية المكونة للشكل الفني ويكشف عن نفسه عن طريقها ، أو بمعنى آخر ، عن طريق العلاقة الإيجابية بين هذه العناصر والعالم الخارجي . ولكن علاقة العناصر البنائية في رواية المثالية التجريدية بالحياة المعيشة في خلال حقبة معينة ، تنطوي - بحكم طبيعتها - على إشكالية : إذ يصبح المزاج والحدس والنفاذ وانعكاس الأشياء على مرآة الذات غايات في ذاتها ، ومن ثم تظهر طبيعة هذه العناصر الهادمة لوحدة الشكل . كذلك تنير هذه المشكلة الجمالية مشكلة أخلاقية يطرحها الفكر الفلسفي اليوناني : هي علاقة الحقيقة الداخلية بالحقيقة الواقعية والمفاضلة بينهما .

كذلك ظهرت شخصية البطل المعضل في مرحلة لاحقة ، تاريخياً



ارتقيا ، ذلك الانحدار الذي يتم بفعل حركة الزمن الجفية ، التي تسلب الذات ، على مهل . كل ما امتلكت . في حين تدفع إليها ، على نحو مبهم . بعناصر غريبة عنها .

فحسب . بل إنه كذلك وسيلة لتكوين الذات فكريا ووجدانيا . إن البطل لا يقف في مواجهة الأبنية الاجتماعية القائمة . بل يحاول . على العكس ، خلق استجابة لحاجته الروحية العميقة في تلك الأبنية ذاتها . وهو من هذا المنطلق يستطيع التغلب على غربته الروحية ، ومن ثم يصبح القهم والتواصل الإنساني العميق ممكنا . ولكن هذا التواصل لا يتحقق في يسر وسهولة ، إنه محصلة جهود شخصيات عانت الوحدة والعزلة في داخل الذات . وتمكنت من تطويع ذواتها كي تتألف مع الآخرين وتحصل في النهاية على ثمرة تحول ثرى ومثر معا . هو في الحقيقة تنويع لمرحلة أعلى من النضج الإنساني ، تتضمن موقفا مثاليا ، يتيح لصاحبه تفهم أهمية الأبنية الاجتماعية بالنسبة لوجود المجتمع البشرى . ولكنه يقصر دورها على إتاحة الفرصة للتعبير الفعال عن جوهر الحياة ، وبذلك تعد تجلياتها السياسية والقانونية مجرد أدوات تخدم الهدف الأصلي من وجودها .

وفي هذا النمط الرواى يتغير ، نسييا . موقع البطل المخورى ، فهو لا يتميز عن غيره من أفراد الجماعة التي ينتسب إليها . ويغدو أفرادها جميعا آمال مشتركة تسعى إلى تحقيقها ، ولكن وجوده في مركز العمل الرواى يكشف . من خلال عناء الطلب والنوال . عن كلية العالم بصورة أوضح . إن الأساس الفلسفى وراء التغير النسبى لموقع البطل يرتكز على وجود هدف مشترك . يجعل حياة البطل تتوازى مع حيوات أخرى ، يجمعها السعى نحو نفس الآمال ، ويربطها نفس المصير .

إن بناء الشخصيات ومصائرهما في رواية جوته ، على سبيل المثال ، يحدد شكل البناء الاجتماعى من حولهم . وهنا يظهر الخلاف بين

وأما الشكل الرواى الثالث الذى يظهر فيه نموذج البطل المعضل ويحتل فيه - من الناحية الجمالية والتاريخية والفلسفية - موقعا وسطا بين النمطين السابقين . فيسمى برواية التكوين النفسى والفكرى Bildungsroman^(٧) : ومن أهم أمثله رواية جوته «سنوات يران فيلهيلم ميستر Wilhelm Meister's Years of Apprenticeship» إن تكوين شخصية البطل . وبناء الحبكة في هذا الشكل الرواى . يتيحان تحقيق مصالحة بين الذات الداخلية . التي لم تتخل عن تطلعاتها المثالية . والواقع الاجتماعى . على الرغم مما يكتنف هذه المصالحة من صراعات ومغامرات خطيرة . وتتميز مثالية البطل المعضل بواقعيتها وبقدرة على الإسهام في توسيع الآفاق الروحية للنفس التي تسعى إلى التحقق من خلال التعامل الفعال مع حقائق الحياة . وليس من خلال الاقتصاد على التأمل . إن التكوين النفسى للبطل يحتل . في حقيقة الأمر . موقعا وسطا بين المثالية والرومانسية . إنه يعثر على صيغة مركبة منها معا . ومجاورة لحدودهما في نفس الوقت ، فيجمع بين الحركة . وهى السمة المميزة للمثالية التجريدية . والتأمل . وهو جوهر الموقف الرومانسى . بين الرغبة في تشكيل الحياة والتفتح الكامل لاستقبالها . إن الموقف الذى يميز هذا الطراز الرواى موقف إنسانى ، ذلك لأن الفعل فيه فعل واع ومحكوم . يرمى إلى هدف بعينه هو تطور ملكات الإنسان تطورا لا يمكن أن ينمو ويزدهر بمعزل عن التدخل الفعال للظروف والبشر المحيطين . كذلك فإن الوصول إلى تحقيق الهدف لا يعد حافزا للآخرين

عن قيم حقيقية تتيح له مجاوزة حالة الاغتراب روايتا يوسف إدريس «البيضاء»^(١) . و«قصة حب»^(٢) .

ينطلق يوسف إدريس من نقطة واحدة في الروايتين . وي طرح منظورا لرؤية متكاملة . تتمثل في أزمة اغتراب المثقف العربي عن ذاته وعن واقعه . وفي رحلته الشاقة المضنية لمجاوزة اغتراب الذات ومحدوديتها عن طريق التوحد بالآخر في الحب . وزأب الصدع بين الداخل والخارج . ومن ثم الاندماج في الجماعة . والمشاركة الفعالة في تشكيل مستقبلها من خلال العمل الثوري . وهو القيمة الحقيقية التي تضي على الحياة مغزاها .

وإذا كانت معاناة البطل في رواية «البيضاء» تنتهي بالإخفاق والإحباط الكامل . نتيجة للتناقض في بنية البطل النفسية والفكرية . وانفصال الحقيقة الداخلية عن الواقع الخارجي . وحتمة اصطدام هذه البنية المتناقضة المنقسمة مع بنية المجتمع وظروف العمل السياسي السري الذي كان يعاني بدوره من الانشقاق الداخلي . والتباين بين الفكر النظري والواقع الاجتماعي الذي يهدف إلى التفاعل معه وتغييره . إذا كانت «البيضاء» تمثل موقف البطل السلبي . فإن «قصة حب» تمثل التقيض . إذ يعثر البطل على النعمة الصحيحة . وتتصاعد معزوفة حياته . في تألف وانسجام . إلى ذروة التحقق الكامل . وهي ذروة نادرة . يتنى فيها اغتراب الذات نتيجة لتوحيدها مع الآخر . وتكتسب في نفس الوقت شرعية الانتماء الأشمل إلى الجماعة . في ظرف تاريخي لعبت فيه الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها البطل . وهي الطبقة المتوسطة الصغيرة ذات الأصول الريفية . دورا حيويا في تغيير وجه الحياة السياسية والاجتماعية في مصر .

إن الحب والعمل الثوري هما الفكرتان المحوريتان اللتان يدور حولهما الحدث في الروايتين خلال مرحلة تاريخية قصيرة . وإن كانت حاسمة . في تاريخ مصر المعاصر . تلك هي المرحلة السابقة مباشرة على ثورة ١٩٥٢ والسنوات القليلة التالية لها . فالحدث في «قصة حب» يبدأ بالاستعدادات التي كانت تجري في ضواحي القاهرة لتكوين كتائب الفدائيين للقيام بالكفاح المسلح ضد الإنجليز في منطقة القنال . ثم يتناول حريق القاهرة وإعلان الأحكام العرفية في البلاد . وتتناول «البيضاء» العمل الحزبي السري قبل الثورة وبعدها بأعوام قليلة .

ويفيد تحديد المرحلة التاريخية في تعرف ظروف الصراع الاجتماعي في مرحلة محددة . كما يلقي الضوء على علاقة الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها البطل بهذا الصراع . إن يحيى وحمزة . بطلا «البيضاء» و«قصة حب» . يمثلان فئة المتعلمين ذوي الأصول الريفية الفقيرة . فعندما يعود يحيى إلى القرية «هناك ندرك أننا فقراء مطحونون . نستمر بالحيل لنعيش» (ص ٤٨) . وحمزة كذلك . «أبوه عامل الدريسة» من أصل ريفي . يعيش في العزب التي تقيمها مصلحة السكة الحديدية للعمال الذين يصلحون القضاة . حيث «الفقر موزع بالعدل على الجميع» . (ص ٢٩) وعزبة الدريسة تمثل مجتمعا مغلقا . يمارس أفرادها حياة لا تختلف علاقاتها عن الواقع الريفي المحيط بهم .

طبيعة الأبنية الاجتماعية ورغبة الكاتب في أن يصور قابليتها لتدخل العنصر البشري كى يضي عليها المعنى . فالمعنى المراد فرضه ليس معنى موضوعيا مستمدا من حقيقة الأبنية . ولكنه معادل لإمكانية تحقق الشخصية من خلال الفعل . وبلجا الكاتب . عندما يواجه هذه المشكلة . إلى السخرية بوصفها عنصرا حيويا يعوض عن غياب المعنى في الأبنية ذاتها . وكثيرا ما يوفق البطل المعضل في العثور على معنى يحقق وجوده . كما فعل قبلهيلم ميستر خلال سنوات مرانه . ولكنه كان يقوم . في واقع الأمر . باختيار عناصر بعينها من الحقيقة ليحيطها بهالة رومانسية ومثالية . كما يقوم . في نفس الوقت . ببنى عناصر أخرى لافتقادها المعنى . إن هذا التصور الرومانسي للحقيقة يهدد تماسك الشكل الروائي . إذ إنه قد يؤدي إلى تفاقم التصور الرومانسي إلى الحد الذي يجاوز مجال الحقيقة ذاتها . وينقلها إلى مجال يخلو تماما من كل العقبات . فتتقطع صلتها بالواقع . وتصبح الأشكال الروائية غير كافية لتحقيق هذه الغاية .

(٢)

وإذا كانت أزمة القيم قد أدت إلى ظهور شخصية البطل المعضل في الرواية العربية . نتيجة للتحويلات الاقتصادية التي غيرت بنية المجتمع الأوربي . فإن أزمة مماثلة . تقرب منها في نتائجها وإن اختلفت أسبابها . قد اجتاحت العالم العربي وظهرت آثارها في الأعمال الروائية بوصفها انعكاسا فنيا لعلاقات الحياة اليومية .

لقد أدت التغيرات السياسية السريعة التي تعاقبت على العالم العربي منذ أواخر الأربعينيات . والتفاوت الاقتصادي الكبير بين الطبقات الاجتماعية المختلفة . إلى تصدع في الأبنية الثقافية والاجتماعية التقليدية . وإلى إدراك المثقف العربي لانهيار المعايير والقيم التي تحكم سلوك الفرد وتصرفاته . أو إدراكه . على التقيض . لجمود هذه القيم وعدم فعاليتها . كما أدى ازدياد التناقض بين القيم الحقيقية في تصور المثقف العربي والواقع الذي يسعى إلى تغييره . إلى تفاقم إحساسه بالغربة والانزلال . وبهامشية وضعه إزاء المؤسسات السياسية والاجتماعية القائمة . ويتحول شخصيته إلى أداة لخدمة غرض خارجي منفصل عن ذاته .

وكما ازداد وعي المثقف بأزمته . واجهته ضرورة اختيار موقف بعينه . فإما الانسحاب من الواقع وتجنب المواجهة والحرب واللامبالاة واليأس والتشاؤم والاقتصاص من الذات . وإما المصالحة الظاهرية مع الواقع والرفض الضمني له . الأمر الذي يفسر نشوء الأقنعة وتناقض الظاهر والباطن . أو التناقض بين الذات والموضوع . وبين الداخل والخارج . ولا بد أن يصاحب هذا الموقف نزعة إلى التحليل والتبرير والمداراة . وهي كلها اختيارات ومواقف سلبية . ويبقى أمام المثقف خيار أخير هو المشاركة في عمل جماعي من أجل تغيير الواقع والسعي نحو مستقبل أفضل وأكثر تلاؤما مع القيم الحقيقية التي يسعى إلى تحقيقها .^(٣)

ومن الأعمال الروائية العربية التي تعكس أزمة البطل في البحث

ولا أتحرك : وأنتظر ، وأنا ضامن .. أنى قد أصبحت السيد . (ص ٣٠)

« فى تلك الليلة بدأ إحساسى بملكيتها » . (ص ٣٧)
« لماذا لا أحاول أن أناها ، وأناها فعلا ، فى تلك الحالة سأحس أنى انتصرت واستحوذت عليها تماما » . (ص ١٧٣)

أو تتحول علاقة الحب إلى علاقة فجوة بين صياد وفريسة :
« إن الرجل وهو يطلب المرأة كالصبي حين يحاول الإمساك بفراشة ، إنه يقترب منها فى حذر مبالغ فيه ، مخافة أن يأتى بحركة غير مقدرة ومحسوبة تجعلها ترف بجناحيها وتطير » . (ص ٢٥)

« أجلس صامتا صمت من يتحبن الفرصة للانقضا » . (ص ١٢٤)
« كم ضج فى صدرى ألف هاتف يهيب بى أن أنقض » . (ص ١٢٤)

إن هذا الموقف دافعه تصور تقليدى للعلاقة بين المرأة والرجل ، يحققه الكاتب فى مقولات تقريرية مباشرة : كقوله : « المرأة تنتظر من الرجل أن يكون هو إرادتها .. هو الذى يريد وهى ترفض أو تقبل ، أو لا تعرف حتى كيف ترفض فتتورط . المرأة لا تريد إلا شيئا واحدا ، أن تكون امرأة » . (ص ٨٦) . وطبيعى أن يتناقض موقف البطل ، فى هذه الحالة ، مع الواقع الفعلى فى « فسانق » ، الشخصية النسائية الرئيسية ، سيدة من أصل يونانى ، تمارس العمل الثورى من خلال لجنة تحرير المستعمرات ، وتشارك مع زملائها المصريين فى الكفاح الوطنى والالتزام الحزبى ، ولم « يكن يبدو عليها أنها من ذلك النوع المغامر أو المتساهل ، العكس كان صحيحا ، كانت تبدو دينامو هائل ، وطاقته حماس لا تفرغ » . (ص ٢٦) وهى ، فوق ذلك ، صريحة فى تحديد علاقتها بيجى :

« أنا لا أستطيع أن أبادلك هذا الحب .. أنا متزوجة ولا أستطيع أن أحب سوى زوجى » . (ص ٧٤)
« أنت صديق .. صديق فقط ، ولكنك أعز الأصدقاء » . (ص ٢٨٧)

إن الانفصال بين الداخل والخارج ، وعدم القدرة على رآب الصدع بينها من ناحية ، ومواءمة الذات مع الواقع الفعلى ، من ناحية أخرى ، ولدا فى نفس البطل نزعة إلى التسامى أو إعلاء الحبيبة إلى موضع القداسة والتحرر :

« سانق كانت فى ناحية والعالم كله فى ناحية أخرى » . (ص ١١٣)

« كل كلمة منها كانت شيئا مقدسا بالنسبة لى » . (ص ١٧٦)

« سانق فى يقينى كانت لا يمكن أن تكون مجرد فتاة أو امرأة عادية ، كانت تكاد تقترب فى نظرى من ظاهرة شاذة ، كائن خارق للعادة » . (ص ١٩٤)
« حتى فى الخيال لا أستطيع أن أتصور نفسى فى وضع جسدى

(٣)

إن أزمة بيجى بطل « البيضاء » ترجع إلى ازدواج اغترابه ، الذى ينعكس ، فى المستوى الأول ، فى صورتين متعارضتين ، هما التباين بين الداخل والخارج . ويلجأ البطل إلى الاسترجاع والمونولوج الداخلى كى يفصل الصورة الداخلية ، فى حين تنعكس صورته الخارجية من خلال السرد والحركة الخافتة للأحداث والحوار القليل المتبادل بين البطل والشخصيات الأخرى . وبهذه حضور البطل على الرواية من خلال استخدام الكاتب صبغة التكلم . فتنبع الأحداث منه وترتد إليه ، وتسبح فى دوائر مغلقة ، فى حين ينعكس العالم على مرآة الذات المنقسمة فتبدو الأشياء متعلقة بخيط رفيع بين هاويتين .

أما المستوى الثانى للاغتراب فإنه يبدو فى اغتراب البطل عن الجماعة ، ويتجلى كذلك فى عدة صور ، هى : الانفصال عن الأصول الريفية ، وتلاشى الإيمان بقيمة العمل المهنى ، ويحدوى العمل السياسى السرى ، ومن ثم العزلة الكاملة والإحباط التام .

ومن أهم سمات التقنية فى الرواية تصاعد التراكم الدرامى بين هذين المستويين بتعدد صورهما ، تصاعدا متوازيا ومتداخلا فى نفس الوقت ، بحيث يؤدى تفاقم أحدهما إلى ازدياد حدة الآخر ، كما تؤدى محاولة إحلال أحدهما مكان الآخر إلى تكثيف حالة الاغتراب بشكل عام .

تطالعنا الصفحات الأولى من الرواية بالتناقض بين الصورة الداخلية والصورة الخارجية ، فالبطل يؤمن داخليا بأنه لا مكان للحب فى العمل الثورى ، ولكنه على الرغم من ذلك لا يملك إلا أن يفكر وهو فى طريقه للقاء زميلتين فى العمل فيما إذا كانت إحداها أو كلاهما تصلح لأن يجها . إنه يفعل ذلك برغم علمه « التام أنها أسئلة لا يصح إلقاؤها أو التفكير فيها . فالعمل الذى نقوم به جاد وخطير » . (ص ٥) أما الحب إذا حدث فإنه يحدث من وراء نفسه ، « ومن وراء الإحساس المتقد بالواجب » . (ص ١٧١) إن الإحساس بوجود هوة بين الداخل والخارج يدفع به إلى التعلل والتوسل بالمبررات ، فبرى أننا « عندما نفكر بيننا وبين أنفسنا لا نفكر فيما يصح وما لا يصح ، إنما نفكر فقط فيما نريده » . (ص ٨) تلك هى الصورة الداخلية ، أما السلوك الخارجى المثالى فإن له دوافع أخرى : « فى نفس الوقت الذى كنت أتصرف فيه كثرورى شريف عاقل متزن ، يجد فى كل مانحس لورا مجرد مشكلة ويحاول أن يناقشها ويجد الحلول المناسبة لها ، كنت أدرك أن حكمنى وتعلل سببها انعدام رغبتي فيها » . (ص ١٣٩) لذلك لا بد أن يظل الانفصال قائما ، ونظل « نفكر دائما بطريقة ، ونحيا بطريقة أخرى ، ونثور على طريقة حياتنا ، ومع ذلك نظل نحياها ، وب نفس الطريقة » . (ص ٩٦) .

إن القيم الاجتماعية التى تحملها الذات الداخلية تبدو مناقضة للقيم التى ينادى بها المثقف الثورى ، من تكافؤ وندية فى علاقة المرأة بالرجل ، ومشاركة فى تحمل مسئولية العمل السياسى . فقد تتحول تلك العلاقة ، على المستوى الخاص ، لتصبح علاقة سيادة واستحواذ :

« أصبحت مستمتعا غاية المتعة بذلك الموقف الذى كنت ألقه ، الموقف الذى لم يكن على فيه إلا أن أثبت فى مكافى

وصنعته بإرادتي ؛ قبدت نفسي إليها (سانتي) بإرادتي ، وإرادتي أريد أن أكسر قيودي ؛ فمن أين آتي بإرادة تلغي إرادتي ؟ وكيف أحطم بنيانا لا نملك نفسي إلا أن تبنيه وتستمر تبنيه ؟ » (ص ٢٧٢)

إنه في الحقيقة يتوقع إخفاقه وإن لم يشته التوقع عن معاودة المحاولة ، فيكتب إلى ساني خطابا وراء خطاب : «لأريها ذاتي الحقيقية التي لا تظهر إلا بكلماتي » . (ص ١٩٣) ولكن الخطابات ليست وسيلة للمواجهة بقدر ما هي استخفاء وراء قناع الكلمات . وفي كل مرة يسقط فيها القناع الشفيف يرتد إلى الداخل في عنف ، وتتناوبه أحاسيس الخجل وإدانة الذات :

«كنت أنهال على نفسي بصفحات داخلية مكثومة .. بينما نفسي كلها في جنازة خجل قائمة » . (ص ١٩١)
«كنت في لحظة أن لحت البقعة الحمراء في جلدها قد بدأت أهوى في بئر خجل عميقة » . (ص ١٩٠)
«ولم أجب ؛ عدت مرة أخرى أهوى في بئر الخجل ولا أريد أن أخرج منها » . (ص ١٩٠)
«تصورت هذا الغرام المستعر وقد عرفه أحمد شوقي وفتحي وكل الأصدقاء والزملاء ... ألن يقولوا عني إنني إنسان فاسد منحل ؛ استغل فرص العمل لتحقيق مآربه الشخصية ؟ » . (ص ١٧٠)

كذلك يؤدي التجاذب العنيف بين الداخل والخارج إلى تناوب أحاسيس أخرى تغرق البطل في طوفانها ، وتغذي هذا التجاذب ولا تخفف من حدته ، تلك هي أحاسيس الشك والخوف والشعور بأن تحقق الوجود مشروط بوجود الآخرين :

«ويعيش الشك حتى ليشك الواحد أحيانا في نفسه .. الشك الذي يورث الرعب .. الشك المركب الذي إذا طال بقاؤه في النفس يأكلها ويهرؤها كماء النار » (ص ٢٥٠) .
وكذلك الخوف ، يصبح إحساسا مركبا بعيد الجذور في نفسه ، ويبدأ بعلاقته بأمه :

«نشأت أخاف منها ونشأت تخوفني . وبيننا كل ما بين الخائف والخوف من توتر حرج وحساب عسير » . (ص ٤٧)
ويمتد ليغلف علاقته بساني :

«أخاف أن تنتهي جلستنا .. وأخاف أن أقول كلمة تقطع الصمت فتجرحها الكلمة ؛ وأخاف إن سكنت أن يتغير موضوع الحديث ، وأخاف أن أتكلم ، وأخاف أن أسكت . وأخاف إن تكلمت هي ، وأخاف إن سكنت » . (ص ٢٢٤)

إنه يشعر بخاطر داهم يهدد حياته ولا يستطيع تجنبه نتيجة توقف وجوده على وجود شخص آخر :

«أحسست بأخطر ما يمكن أن يحس به إنسان . أحسست بأن حياتي ووجودي كله يعتمد على شخص آخر أو على رغبتني في هذا الشخص الآخر » . (ص ٢٧٠)

معها ، وكأنها إحدى المحرمات » . (ص ١٧٣)
ولكن الإغلاء أو التسامي ليس سوى تعويض وإحلال للحلم أو المثال في محل الواقع . ومادام الانقسام قائما فسيظل التشبث بالمثال وقتيا عرضيا ، لا يحسم المشكلة ولا يحل الأزمة ؛ إذ لا تثبت الحقيقة الداخلية أن تفرض وجودها في صياغة تقريرية ، تمكس مرة أخرى مقولة السيد - الصياد والفريسة :

«كنت كغيري أعتقد أنني إذا أردت أن أنال أي امرأة فلا بد أن أناها ، وإذا أردت أن تحبني فتاة فلا بد أن تحبني
كانت لدى ثقة تامة أنني أستطيع أن أجعلها تحبني . بل أكثر من ذلك ، كلما كانت الظروف أصعب كلما فتنتني الوضع وسلطت عليه إرادتي وكياني لأنتصر ، وأزداد ثقة بنفسني ، وأزداد ثقة بثقتي بنفسني » . (ص ٢٨٨)

ولابد أن تستخدم أزمة البطل وتبلغ ذروة يتحتم عندها اتخاذ موقف ما . وبينما يتم اللقاء بين البطل والمرأة فيما يشبه الاغتصاب ، يشعر بحبي بخطورة هذه اللحظة في تقرير مصير حياته :

«كنت أحس أن صفارة البدء قد انطلقت ، وأني أنزل الحلبة لأبدأ أول صراع ينشب بين الواقع وبين ما أريد » . (ص ٢٨٩)

وإذا أعدنا كتابة العبارة بشكل مختلف لأمكن القول إن البطل كان يخوض أول صراع للتوفيق بين الحقيقة الخارجية (الواقع) والحقيقة الداخلية (ما أريد) ؛ ولكنه لم يستطع ، في حقيقة الأمر ، أن يعالج الصدع في نفسه : «ومع أنني كنت قد حققت هدفي القديم منها ، ونلتها ، إلا أنها لم تكن أحببني كما أردت » . (ص ٢٨٩) فاللقاء إذن كان أشبه بالصدام ، على نحو أنخل بالتوازن الحرج الذي كان يحفظه التشبث بالمثال ، ولم يبق للبطل سوى أن يلجأ إلى الحلم بوصفه تعويضا أخيرا : «أحلم أنني استطعت أن أجعلها تحبني بطريقة ما ، وأحلم بسعادتي حين يحدث هذا .. أحلم بالمستحيل » (ص ٢٩٤) ، ولكنه يتبين أن الحلم تعويض هش لا يغني عن التحقق الفعلي ، أو عن الأمل في تواصل حقيقي ، فيسقط في هوة اليأس ويعاني «أشبع أنواع العذاب ؛ إذا سألت نفسي ماذا أفعل عذبتني السؤال ، وإذا أجبت عذبتني الإجابة ، وإذا حلمت تعذبت ، وإذا شككت أقاسى أمر الهوان » . (ص ٢٩٦) ويتفاقم الموقف ، ويصل إلى نقطة اللاعودة : «وعقلي كله أراه رأى العين يتفصل شيئا فشيئا عن واقع الحياة ، ويتصاعد متصوفا في عبادتها ، وكأنها تجردت هي الأخرى ووصلت إلى معنى الله » . (ص ٣٠٠) إنها ذروة البحث عن بديل يبلغ فيها إعلاء المثل الأعلى المتهاوى مرتبة الفناء في المحبوب .

إن فردية البطل ، في واقع الأمر ، أساس مشكلته ؛ إذ إن انغلاقه في دائرة الذات يؤدي إلى انتفاء الوجود المستقل للأشياء والأشخاص ، ويصبح العالم مجرد انعكاس لذات البطل ، فتخفق كل محاولة لمجاوزة الذات ، إذ تتحول ، في الحقيقة ، إلى انعكاس للانعكاس .^(١١) وهو يدرك «أن المشكلة الكبرى أنني كنت أنا الذي صنعت بنفسني كل هذا ،

كانت هي القبس المتجسد ، ولا المعنى المجرد الذي له قدسية لا يجرؤ على الدنو منها ولم يكن نصفه حمزة الثائر ونصفه الآخر حمزة الرجل .. بل كان هناك التحام لا ينتهي يؤلف بينهما » . (ص ١١٢)

إن التوحد مع الآخر لا يبنى اغتراب الذات عن ذاتها فحسب ، بل يعادل العمل الثوري ، فيفجر طاقات البطل ، ويضفي المغزى على حياته :

« كان حرفا لا معنى له ، لاقى حرفا آخر ، فصارا كلمة لها وقع وثقل ومعان » . (ص ١١٣)
« أنا شاعر بقوة جديدة ، بطاقة من النشاط بتسرى في تفكيرى .. دلوقى حاسس بعرق إن بلدنا دى بلدنا فعلا .. والناس دول ناسنا » . (ص ١٤٢)

إنه أيضا المهاد للخروج الذات من حدودها الضيقة إلى رحاب الجماعة يوعى أكثر تفتحاً وأعمق نضجاً ، وعى يتبدد منه الوهم الرومانسى ويصبح أكثر صلابة وقدرة على التعامل مع الحقيقة :

« كنت واخذ الكفاح بشكل بطولى .. كأنى مسيح .. دلوقى شعرت بقضيتنا كبيرة وبدورى فيها متواضع .. كنت حاسس بالغربة وأنى صحيح بقوم بدورى الى يخدم الناس ، إنما كنت بعيد عنهم .. إننى خلتينى أشعر بأنى ارتبطت بالمتجمع ارتباط وثيق .. إننا كلنا عيلة .. أنا وأنتى اندمجنا فى كل الناس ، وأصبح تعدادنا بالمليون » . (ص ١٤١)
« أنا مش حا أجوزك بس . أنا حا أجوز بيكى المجتمع » . (ص ١٤٢)

إن علاقة البطل بالمرأة تتوازى مع علاقته بالعالم وبالحياة السياسية والاجتماعية . وإذا كان وجود سائقى فى « البيضاء » ليس وجوداً مستقلاً عن ذات البطل بل انعكاساً لمجموع علاقاته بالمتجمع وبالعامل الثورى على وجه التحديد ، فإن وجود فوزية كذلك يعد انعكاساً ولكن من نوع مخالف . فالكاظم المتخفى فى « قصة حب » وراء الأحداث ، يرمى إلى تقديم رؤية ملحمية ^(١٢) تكشف عن تعاضد الوعي الجماعى وسيطرة الشعور بقدرة الجماعة على التصدى ، من خلال المقاومة والعمل الفدائى ، لتحرير الوطن من الاستعمار ، ثم الانطلاق نحو بناء المستقبل .

إن حمزة فى واقع الأمر ، ليس بطلا عادياً . بل هو تجسيد فنى لفكرة البطولة التى تغلغل فى العمل كله ، وتستكمل بقية الشخصيات جوانب أخرى منها . لذلك فإن الشخصية النسائية الرئيسية فى « قصة حب » تعكس جانباً من وعى البطل ، الذى هو فى نفس الوقت وعى الجماعة . فوزية فى لحظة مواجهة مع النفس تقول :

« فهمت أن المجتمع الذى أوجد فيه ما هو إلا جسد حى كبير ، وما أنا إلا خلية من ملايين خلاياه » . (ص ١٢٤)

عندئذ أدركت أن خلاصها الذاتى يكمن فى الانتماء إلى المجتمع ، فالفردية : « درب يؤدى إلى خارج الجسد الحى الكبير ، ويقودنى فى النهاية إلى داخل نفسى الضيقة المحدودة ودائرة رغباتها الصغيرة لأجف وأموت » . (ص ١٢٦) . إنها تبدأ رحلة انتابها إلى الجماعة بارتباطها

(٤)

إن أزمة اغتراب يحى تجد المقابل الإيجابى لها فى شخصية حمزة بطل « قصة حب » . فالمرأة تأتى فى حياة حمزة بعد العمل الثورى وليس قبله . إنها ليست حبيبة فحسب ، بل « شريكة فى الكفاح » ، وعنصر هام من عناصر استمراره » . (ص ١٠١) وهو عندما يفكر فى ذلك الكيان المتكامل « يفكر فى الزميلة المرأة المكافحة الجميلة المتجددة الحيوية الدائمة الانفعال » . (ص ٨٢) إن المرأة تمثل لديه أشياء مادية ملموسة « يحن إلى وجودها كما يحن عباد الشمس إلى الشمس ، والنبات إلى الماء ، والغريب إلى أرض الوطن » . (ص ٧٩) إنها تعادل لديه الانتماء إلى الوطن . وينبع حبه لها من نفس المجرى العميق المتدفق الذى ينبع منه حبه لبلاده : « أنا مش بحبك حب عادى .. أنا حبيت مصر فيكى .. حبيت النيل الى فى دمك ، وبياض القطن الى فى وشك .. وشمسنا الحلوة الى اتغسلت فى عنيكى » . (ص ١١٥) .

إن الحب هنا يستمد شرعية وجوده من العمل الوطنى المشترك ولا يتناقض معه ، فهو يدرك أن « عاطفته ناحيتها لم تكن عيباً ، ولم تكن انحرافاً ، ولا جريمة » ، وإنما كانت حقيقة مادية ظلت تتسرب طبقة وراءها طبقة فى أعماقه » . (ص ١٠٨) ولكن حمزة رجل « يؤمن بالعقل والعلم » (ص ٥٩) . ويرى الحب حقيقة علمية من حقائق الحياة ، وينظر إليه كما ينظر إلى حقيقة علمية يمكن إيجاز عناصرها كالآتى :

- ١ - الحب الحقيقى علاقة مادية يقتضى وجودها زمناً وعشرة وتجربة .
- ٢ - هو يشعر لجأها بأحاسيس حقيقية .
- ٣ - هذه حقيقة علمية أخرى ، لكنها ناقصة .
- ٤ - لا يمكن أن تكتمل إلا إذا وجدت استجابة مقابلة عند الطرف الآخر .

وحمزة المناضل العملى يحلم أيضا . ولكن حلمه يتضمن من عناصر الواقع أكثر مما ينتمى إلى الخيال :

« وسرح خياله .. فى جزيرة معها .. هى والطبيعة واللامسؤوليات . كم يبدو هذا رائعا ! .. كم تبدو الراحة والمتعة الصغيرة التى لا يزاؤها حلوة ! .. كم يبدو بيت هادئ وزوجة وأولاد جميلاً » (ص ٦١)

وهو كذلك يتعرض للحظات شك واهتزاز واغتراب عن الذات وإدانة لها عندما ترفض فوزية حبه وتقبله بالازدراء :

« راح يكرز على أسنانه . ويضغط بيديه فوق ضلوعه ، وتقبض كل عضلاته محاولة أن يجعله ينكمش وينكمش حتى لا يبدو للعيان » . (ص ١٠١)

ولكن حمزة سرعان ما يؤوب إلى الانتماء إلى ذاته عندما يدرك أن فوزية . فى محاولتها الانتماء إلى قضية المجتمع ، قد ذهبت إلى الطرف النقيض . وأنكرت على نفسها . كل دافع شخصى حتى الحب ، ولكنها توقن أنها تخدع نفسها وأنها تغترب ، بهذا الموقف الرومانسى عن ذاتها ، إذ إن التوحد مع الآخر هو أول خطوة نحو الاندماج الأكبر فى الجماعة . ويتوازى إدراك فوزية لهذه الحقيقة مع تمكن حمزة من رأب الصدع المؤقت الذى حدث فى داخله :

« فلم يعد ينظر إلى نفسه وكأنه لا يزال قطرة فى محيطها . ولا

العاطفي الرومانسي بحمزة ، البطل الذي لا يتسلل إليه الضعف الإنساني ، فتنكر على نفسها وتستنكر منه الحديث عن حبه لها : « أنا كنت فاكرة إن الناس اللي زيك حاجة ثانية .. كنت فاكرة إن العمل الخطير اللي وراهم أهم من الحاجات النافهة اللي ييجرى وراها كل الناس » . (ص ٩٩)
« حرماننا هو الضريبة اللي يفرضها علينا الكفاح » (ص ١٠٠)

« المفروض إننا نحترق علشان غيرنا يعيش » . (ص ٩٩)
ولكنها سرعان ماتبين الوجه الآخر للمعادلة ، وتعترف أن الحب ليس (انحلالاً) أو خيانة للعمل الثوري ، وإنما هو حقيقة مكملة لحقيقة الكفاح .
وهكذا تكتمل الفكرة الرئيسية في الرواية من خلال علاقة تداخل وتفاعل بين حركتين أساسيتين :

الحركة الأولى :

الإيمان بالشعب وقضيته كان سبيل حمزة إلى الانتماء إلى الآخر وبانتمائه إلى الآخر ازداد اندماجه في الجماعة :
الحركة الثانية :
الإيمان بالآخر كان سبيل فوزية إلى الانتماء إلى الجماعة ، وبالانتماء إلى الجماعة تعمق توحيدها مع الآخر .

إن فوزية ، برغم دورها المتمم لفكرة الانتماء إلى الذات والجماعة ، شخصية حية لها تكوينها الخاص ومحيطها الاجتماعي المختلف عن محيط البطل ؛ فهي تنتمي إلى أسرة برجوازية صغيرة ؛ والدها موظف متحرر يؤمن بمبادئ الثورة الفرنسية ويوافق على سكن ابنته بمفردها في الأقاليم ، وعندما استنكر بعض ذوي قرباها اشتراكها في مظاهرة ١٣ نوفمبر واجههم قائلاً « كلموها هي .. أنا أبوها مش سيدها » . (ص ٢٦) وهو كذلك لا يعترض على زواج ابنته من رجل أبوه عامل دريسة في مصلحة السكة الحديدية . إنها إلى جانب ذلك « أنثى ، وأنثى نادرة الجمال » (ص ٣٦) لها ملامح نفسية وجسدية محددة :

« نظراتها دائماً فيها بريق .. ودائماً عينها لا تنطفئ ولا يتطرق إليها خجل .. نظرات دوغرى ، لا تخفى شيئاً ، ولا تعنى غير مظهر منها ؛ كلامها واضح وصريح فيه الحماسة البالغة ، فيه الثقة .. وسلامها دائماً له نفس قوته ودائماً أصابعها تضغط نفس الضغطة بنفس القوة » (ص ٨٧) .
إنها في الحقيقة امرأة إيجابية ، تكاد تنفرد بإيجابية وجرأتها في الأدب المصري الحديث :

« ليه هاودتى وقتلت لحظة الحب الجميلة دى بالنقاش ؟
الحب لا يناقش .. وإذا نوقش يدبل .. الحب يتأخذ .. يتأخذ كده . قالتها وشبت على أطراف أصابعها وقبلته » . (ص ١١١)

إن فوزية تقف على الطرف النقيض من سائق وتمثل الصورة

الإيجابية لمفهوم المرأة ، الحبيبة ، وشريكة الكفاح . فسائق ، اليونانية المناضلة المقيمة في مصر ، ليست مغتربة بالمعنى المادى فحسب ، بل إنها تعاني اغتراباً مركباً . إنها تنزدد على يحيى يومياً ، « لكنها لا تأتى إليه بدافع الحب ولكن لتفزع على شخص يحبها وتحس أنها مرتبطة به بشكل ما لأنه يحبها » . (ص ٢٤١) وعلى الرغم من أنها تصرح منذ البداية بأن حبها الحقيقي هو لزوجها فإنها لا تعارض في استمرار حبه لها ، بل تدفعه بدوام تردها وتلهفها على قراءة خطاباتة إلى توهج مشاعره : « ولكن إذا حاولت مزاوله هذا الحب والاقتراب منها تتراجع إلى الخلف مذعورة وتتهمنى ألى بدائى وذئب » . (ص ١٩٤) . ويبلغ اغترابها ذروتها في لحظة ضعف انتابها عقب مكاشفة يحيى لها بحقيقة مشاعره : « إنها تطلب منى أن أدعها ، مستسلمة ، وتطلب منى أن أدعها وتبكي ، أحتويها بذراعى وهي مستسلمة إلى صدرى وتطلب منى ألا أفعلها وتبكي » . (ص ٢٢٠)

إن موقف سائق في حقيقته ليس سوى انعكاس لمشاعر البطل وليس نابعا من عاطفتها نحوه :

« كنت أعتقد أنى لن أتأثر ولكنك هوستى بجبك لى ، أخذتني من حياتى ومن نفسى .. وأنا أحب حياتى وأحب زوجى وأنت صديق .. لا شىء غير هذا . لماذا أنت مصر على أن أحبك ؟ لماذا ؟ » . (ص ٢٨٧)

وانعكاس مشاعر البطل على المرأة يجد صداه في تكوينها النفسى والفكرى ؛ فهي بدورها تقوم بعملية إحلال وتعويض للقيم الحقيقية في حياتها :

« إنى مستعدة أن أموت من أجلكم ، ولكن كل عائلة تغادر بلادها وتهاجر تصبح كالمركب الذى يرفع علم بلاده دائماً وفي أى مكان ، وأنا ولدت من عائلة يونانية » . (ص ٧٧)
وتتوازى علاقة سائق بالعمل السياسى في مصر مع علاقتها بيحيى ، إن ما يشدها إليه ليس الرجل فيه وإنما الكاتب :

« حتى حالة الاستسلام التى كانت فيها لم أحدثها أنا الرجل فيها .. كتابى هي التى أحدثتها » . (ص ٢٢٢)

إن طبيعة العلاقة بين سائق ويحيى حالت دون أن تساعد البطل على رآب الصدع بين ذاته الداخلية وصورتها الخارجية ؛ وكذلك اتحادهما ما كان يمكن أن يمثل قيمة حقيقية لدى البطل ، تعوض اهتزاز القيم السياسية والاجتماعية الأخرى في حياته . لقد تعرف يحيى على سائق في فترة كان يشعر فيها بالتناقض بين حقيقة تصوره للعمل السياسى وأسلوب العمل الذى كان يمارسه في الواقع . وقد قرر قطع علاقته بالتنظيم ، ولكنه كان يؤجل تنفيذ القرار : « وحين عرفت سائق فرحت ولعل جزءاً كبيراً من فرحتى كان راجعاً إلى أنها جعلتني أؤجل ذلك القرار إلى الأبد ، وجعلتني أعود لحبة طريق كدت أكرهه رغماً عني » . (ص ١٨٦)
إن المرأة هنا تعويض عن الإخفاق في الانتماء إلى العمل السياسى ، وإحلال لمثال زائف مكان المثل الأصلية ؛ فالعلاقة بينها ، إذن ، ليست سوى إحلال متبادل كان لابد أن ينتهى بالإخفاق والإحباط ، على نحو يضاعف من خطورة الصدع الأهم في نفسه ، الذى يقودنا إلى مناقشة المستوى الثانى لاغتراب البطل .

(٥)

إن يحبي نجاته الرغبة في الانتماء إلى أصوله الريفية ، ولكنه ما يكاد يجد نفسه في قريته وبين أهله حتى يبدأ يتناقض مع نفسه :
« ما أكاد أصبح في قلب بيتنا حتى أفبق وأحس أنني مجرم آثم يلهو في المدينة وأهله هنا حفاة عراة غلابة طيون » . (ص ٤٨)

ثم ما يلبث أن يشعر بالضيق والانفصال عما حوله :
« كل ما أحسه أني بين قوم غرباء أتفرج عليهم . ويتفتت قلبي من أجلهم ، ولكني أدرك أن قد أصبح بيني وبينهم شيء » . (ص ٤٨)

ويبدأ في انتحال الأعداء للفرار ، ويغادر القرية حاملا معه ندمه وعجزه في نفس الوقت ، ويشعر أن القطار لا يقطع به مسافة فعلية فحسب ، بل مسافة نفسية كذلك ، تبعده « عن ابن القرية المدين لها » (ص ٥١) ، وتصله بآبن المدينة « المذهول بأصوائها ، الضائع فيها ، الطامع يوما أن يخضعها ويتحكم فيها » (ص ٥١) . وعلاقة يحيى بالمدينة تعادل علاقته بالمرأة ، فضياع سائق يمثل لديه « ضياع المدينة الوهم في قرية الواقع الرهيب » (ص ٥٢) .

إن استبدال الوهم بالواقع يكرس عزلة البطل في داخل ذاته ، ويفقده القدرة على التعامل مع الحياة ، فيظل خارج الأشياء ، يرى العالم الخارجي خطرا ملحا يهدد وجوده ، ومن هنا ينشأ خوفه من مواجهة الجماعة التي تبدو له كتلة واحدة ملتحمة ومعادية هو خارجها :

« كنت أحيانا أفبق من مهام وظيقتي وأتفرج عليهم (العمال) وأنا حائر مدهول .. كنت لا أكاد أميزهم من بعضهم البعض ، نفس الوجوه ونفس النظرات نفس المنطق » . (ص ٦٧)

« كنت أحس أن تفاهما خفيا يسرى بينهم (العمال) كالأسلاك غير المرئية ، ويربط أجزاء ذلك الطابور الطويل المتحرك صوني » (ص ٦٨) .

إنه يرى جماعة العمال المرضى أمامه « كالعصابة المشاهمة قبلا ، والتي وزعت على نفسها الأدوار » (ص ٦٨) .

واغتراب البطل عن جماعة العمال لا يرجع إلى تكوينه النفسي فحسب ، بل إن هناك ظروفًا موضوعية كثيرة أدت إلى تحول عمله من طبيب يقوم بفحص العمال المرضى وبصفهم الدواء وبمنحهم الإجازات ، إلى مجرد ستار للممارسين منهم والمتحايلين على القوانين والقرارات التعسفية ضد العمال . في غيبة فاعلية النشاط النقابي وتواطؤ أعضائه مع إدارة المصانع ، على نحو أفرغ العمل من كل قيمة حقيقية له :

« كنا في زمن تصنع فيه النقابات وتفرض ويتاجر بسكرتيرها وأمانة صناديقها . وكنت قد جئت بعد أجيال من الأطباء الذين عودهم العمال أن تؤخذ الإجازات بالتسعة » . (ص ٢٠٣)



وفي لحظة مواجهة حاسمة بين يحيى والعمال المتأرضين يكشف يحيى حقيقة موقفه منهم ، وسبب عداوتهم له : إنها :

« لحظة جعلت جذرانا كنت قد أقمنا لنفسى وعشت أنحرى بها تنهاوى وتنهار .. ولم يعد أمامى إلا أن أرى ما كنت أنجاهله وأتعامى عنه ؛ إذ لست فى الواقع والحقيقة سوى جزء من ذلك الجهاز الضخم الكبير الذى يسير هؤلاء العمال ويتحكم فى مصائرهم .. كنت أقول لنفسى أنا مع العمال .. فهأنذا فى ساعة الجلد اختار جانب الجهاز الذى أنتهى إليه وأدافع عنه بدفاعى عن نفسى ووظيفتى » . (ص ٢٠٩)

لقد تبين أن مصالحه الحقيقية تتفق ومصالح فئة اجتماعية أخرى غير الفئة التى يتسبب إليها بالمولد والفئة التى يدافع عنها بالفكر .

إن انقياد الإيمان بالعمل المهنى ، وهو شكل من أشكال التعامل مع المجتمع ، صاحبه انقياد آخر أكثر خطورة . قوض الدعائم الأساسية لبنية الشخصية ؛ ذلك هو الإيمان بجدوى العمل السياسى الذى كان يخوض غماره :

« بدأ يخاطر أحيانا أن كل ذلك العمل السرى الذى عشت فيه وقضيت أهم سنوات عمرى أخوضه لا يمكن أن يؤدي بنا إلى ثورة حقيقية تنقذ بلدنا » . (ص ١٨٤)
غير أن يحيى ظل يفرض على نفسه الإيمان بلا إيمان . ويؤجل :
« البحث عن طريق آخر أكون مقتنعا به وبصحته ومؤمننا بفائدته » . (ص ١٨٦)

وعلى الرغم من اندفاعه واستغراقه فى حمى العمل فقد ظل شئ فى نفسه يصدده عن الإيمان الكامل ، ويحول فى نفس الوقت بينه وبين الإنكار الكامل ؛ ذلك هو الرغبة فى التحقق من خلال عمل جماعى يمنح للحياة معناها .

لقد انخرط يحيى فى العمل الثورى وإن كان اقتناعه بذلك يختلط فيه الرفض والقبول ؛ فقد كان مؤمنا بالإطار النظرى للفكر الشمولى . شاعرا بطريقة « غريزية تلقائية » (ص ١٨٢) بعدم ملائمة أسلوب الثورة الأوربية لظروف الواقع المصرى . لقد كان فى الحقيقة يبحث عن صيغة مصرية لتطبيق الفكر الاشتراكى :

« فى عملنا الثورى .. كنت لا أطبق كل ما يمت إلى الأساليب الأوربية بنظامها وثورتها ؛ كنت أحس دائما أنها غريبة عنى بقدر قرب النظرية منى .. أحس أنها أسلوب ثورى خوجانى ، وأنا فى حاجة لطرق أخرى من صنعنا نحن » . (ص ١٨٢)

« كان يتكلم (البارودى قائد التنظيم السرى) عن مصر ، ولكنى كنت أحس أن (مصر) التى يتكلم عنها غير مصر التى أعرفها .. وكان يتكلم عن (الثورة) ، ولكنى أحس فى أعماق أن الثورة التى يتكلم عنها غريبة تماما عن نفسى ، وكأنها ثورة أجنبية ، أو ثورة لا يمكن تحقيقها إلا فى الكتب » . (ص ١٨٠)

وعلى الرغم من هذا الرفض المستمر فقد انخرط فى العمل السياسى :
« بنفس الشعور المركب المتناقض اندمجت فى الحركة الثورية . وكل ما حدث أن اندماجى هذا كبت اعتراضاتى وشعورى بالقرية . بل انقلب هذا الكبت إلى نوع من الموافقة والتأييد ، حتى جاء الوقت الذى أرى فيه الأوربية فى كل شئ » . حتى فى الثورة . هى المثل الأعلى » . (ص ١٨٢)

إن الإخفاق فى إيجاد صلة مادية بين البطل والواقع - القرية والواقع - المرأة ، يؤدي به إما إلى الحرب من « قرية الواقع الرهيب » (ص ٥٢) ، أو إلى إعلاء العلاقة وتجريدها على المستوى النفسى ، فتصبح سائق « أروع وأسمى وأعظم » (ص ١١٤) من أن تكون مجرد هدف لحياته . وكما لا يحل الحرب أو الإعلاء مشكلة الاغتراب النفسى والاجتماعى فإن اعتبار « الأساليب الأوربية » مثلا أعلى فى العمل السياسى لا يؤدي بدوره إلا إلى مزيد من الاغتراب عن العمل الثورى ذاته . إنه فى حقيقة الأمر هروب آخر لا يشفع له حسن النوايا فى اكتشاف طريق يعبر حقيقة عن « مشكلات بلادنا بالطريقة المحلية ، وباللغة التى يفهمها شعبنا » . (ص ١٨٥) إن الكشف يحتاج دائما إلى مواجهة وتصدد مرن وفعال لظروف العمل السياسى من أجل تطويعها لتغيير الواقع ؛ أما الحرب فهو نكوص أو انسلاخ لا بد أن ينتهى بالبطل إلى تحول جذرى فى فكره السياسى والاجتماعى . لقد أصبح مؤمنا بأن « الإنسان نفسه ، بوعيه ولا وعيه ، وبصوابه وخطئه ، هو القيمة العليا » . (ص ٢٧٦)

وكان طبيعيا أن يقوده هذا الإيمان الجديد إلى كشف آخر :
« أصبحت لا أؤمن كثيرا (بخدعة) قيادة الجماهير لتحقيق الأهداف التى نؤمن نحن بها » . (ص ٢٧٢)
فى حين تراجع لديه دور المثقف الثورى ليقتصر على نشر الوعي بين الناس بأن :

« نبيى لهم فرصا أكبر وأوسع لكى يحددوا هم أهدافهم ، ويسيروا نحوها بالسرعة التى يرونها تناسب ومقدورهم » . (ص ٢٧٣)

إن إشكالية وضع البطل هنا لا يمكن فحسب ، فى تحوله إلى الإيمان بالقيم الفردية ، واستبداله بالفكر الثورى الفكر الإصلاحى ، بل ترجع فى الأساس إلى إدراكه لخصية مسعاه الأول . واكتشافه لطبيعة ذلك المسمى المتدنية . ومن هنا فإن موقفه يعد فى حقيقة الأمر نهاية وليس بداية . إن السخرية الكامنة فى هذا الموقف جعلت ناقدا مثل « لوكاش » يوجز تعريفه لذلك الخط الروالى بقوله « لقد بدأ الطريق ، لقد انتهت الرحلة » . (١٣)

(٦)

إن البطل فى « البيضاء » يجمع بين التكوين النفسى للبطل المعضل فى رواية المثالية التجريدية Abstract Idealism ونموذج البطل فى رواية رومانسية الاستبصار ونموذج البطل فى رواية رومانسية الاستبصار Romanticism of Disillusionment إنه مثل دون كيخوت ، يتطلع إلى

- سائق

فنظرت إلى باستغراب قليل وقالت :

- ما الأمر يا يحيى - آه ما الأمر ؟

هنا يصل الموقف إلى أقصى درجات تفككه ، فيأتى الفعل مهترا على نحو ينبئ بالنتيجة النهائية .

« وارتجفت يدي وأنا أحملها فوق طاقتها لترتفع ثم تستقر فوق كتفها ؛ وظلت ترتجف حتى بعد أن استقرت فوق الكتف النحيف . لم أكن قد ربت هذه اللحظة ما أقوله ، كنت قد تركت كل شئ للظروف والصدفة ، ولهذا قلت بعد تردد :

- ما رأيك ؟

- فقالت بنفس الدهشة

- في ماذا ؟

إنه في اللحظة التي بدأ فيها المواجهة كان قد قرر التراجع :

« قلت وأنا أضحك لأحيل الموضوع كله إلى نكتة ، حتى إذا فشل المشهد لا أصاب بخيبة أمل كبيرة .

- فما قلته في ذلك الخطاب .. أتذكرين ؟

وعندما تنجلي حقيقة الموقف تبدأ حركة الارتداد المضادة :

« حدث كل شئ بسرعة ، وبسرعة أيضا انتهى المشهد .

وكنا لا نزال على وقفنا بجوار « اليك أب » .. وأنا أنظر إليها

نظرات تحفل بالملق والكرهية وخيبة الأمل ، وأكثر من هذا

فيضان عارم من الخجل ؛ خجل منها ومن نفسى . (ص

١٠٥ - ١٠٩)

إن إخفاق البطل في إقامة علاقة إيجابية سوية مع العالم ينعكس على المستوى التعبيري في كثرة استخدام معان مجردة لوصف علاقات لابد أن تركز على أساس مادي . فسائق « أروع وأعظم وأسمى » (ص ١١٤) ، والبارودى « أكاد أرفعه إلى مرتبة التقديس ؛ كانت آراؤه في نظرى هي دائما أسلم الآراء ، وذكاؤه أحد ذكاء » . (ص ١٧٩) إن استخدام أفعل التفصيل هنا تجريد لطبيعة العلاقة ، ودليل على تميعها وعدم تحددها . وهذا ما أدى إلى فشلها على المستوى الواقعي ، ونحوها إلى عنصر هادم للشكل الفنى .

أما الشكل في « قصة حب » فيعتمد على حركة أساسية ، قوامها التفاعل بين الذات والآخر ، وبينها وبين العالم . فحمزة على التقبض من يحيى ، يعثر على الصيغة الصحيحة التي تتيح المصالحة بين القيم التي يسعى إلى تحقيقها والواقع الاجتماعي . إنه مثل « قبلهم ميستر » يحكمه هدف بعينه ، هو تطوير ملكاته الفردية في إطار المجتمع الذي يسعى إلى تطويره . وبهذا تصبح الرواية - مثل رواية التكوين النفسى والفكرى Bildungsroman - شكلا من أشكال النضج الرجولى .

وإذا كان يحيى يبدأ من مقولة الذات خارج الجماعة ، فإن حمزة يبدأ من موقع مغاير ؛ إنه مع الجماعة ، ومن هنا يصبح التحامه بها ممكنا . إنه يركز على قاعدة صلبة قوامها الإيمان بالجماعة ، ويقابل الواقع القلق خارج النفس بالواقع الثابت الملح داخلها . ومن ثم يصبح

قيم مبهمه في مواجهة تهاوى المثل في الحياة الحقيقية ، ولكن إدراكه لاستحالة التحقيق يضاعف من تشبهه بذاتيته ، التي تحول بدورها دون دخوله في علاقة إيجابية مع العالم . كذلك تركز الرواية على الحالة المزاجية للبطل . ويمثل انعكاس الأشياء على مرآة ذاته العنصر البنائى الأساسى في الشكل الروائى . إن قدره الداخلى يسوقه بإرادة لا راد لجبروتها ، هى - في الوقت نفسه - إرادته . ، إلى إخفاق محتم وإحباط نهائى . كذلك يقترب البطل من « اوبلوموف » بطل فلوير ، فيحاول أن يقيم توازنا حرجا بين الذات المنشطرة والخارج المتناقض معها ؛ لكنه لا يلبث حتى ينكسر كل شئ ، ويتبدد إيمانه في كل القيم التي حاول اعتناقها . وعندما ينهار عالمه أمام ناظره لا يجد حرجا في أن يكشف في قسوة عن عزلته ووحدته الروحية المخيفة ، ووقوفه أعزل في مواجهة الزمن القاتل ، أو نهاية الأشياء .

إن نظام الأفكار في « البيضاء » يتجلى في شكل يرتكز أساسا على التوازي والمقابلة بين الفكرة المضمرة عن طريق المونولوج ونقيضها المعلن عن طريق الحوار ، متخذة نهجا واحدا متكررا يمكن تلخيصه على النحو التالى :

١ - الاحتشاد لمواجهة موقف ما .

٢ - تفكيك الموقف عقليا لتبرير التسوية وتأجيل المواجهة .

٣ - الإخفاق في المواجهة .

٤ - الارتداد إلى الذات وإدانتها .

ولعله من المفيد في بيان هذا النهج أن نقوم بتحليل أحد المواقف :

« كنت قد صممت على نبذ كل تلك الوسائل الملتوية ، على أن أعترف لها بصراحة ، ومواجهتها بكل شئ » ، وأن أتقبل

النتائج بشجاعة مهما كانت .

إنه يحدد طبيعة الموقف ذهنيا ، ولكنه سرعان ما يبدأ في تفكيكه : « واعترافات كهذه لا تتم إلا في جو معين .. ولهذا دق

قلبي » .

وعندما يبدأ تفكيك الموقف يتباين السلوك مع العزم :

« جلست صامتا وقدمت لها سيجارة .. وجلستنا ندخن في

صمت »

وبدلا من المواجهة تبدأ المداورة والمناورة :

« وبدأت حديثا متعمدا عن الشقة الجديدة » .

« وعدنا إلى جلستنا وبدأنا حديثا في السياسة » .

وهو يلجأ إلى الإيمان في تفكيك الموقف لتبرير التسوية في المواجهة :

« كنت طوال الوقت أفكر في الخطوة التالية ، والطريق إلى

الخطوة التالية ، وكل ذرة في كياني تنأهب للحظة ظلت أنحفز

لها طيلة الأيام الماضية » . « كنت من لحظة أن جاءت أقول

لنفسى : هه الآن . ثم أعدت في اللحظة التالية » .

« ووجدت جسدى يقشعر فجأة ، واعتقدت أن اللحظة قد

حانت ، فقلت لها :

- فلنسمع « رحا نينوف » !

ومضت مستسلمة إلى « اليك أب » .. ووقفت بجانبها . قلت

لها :

حيوية ، فتبدو الألفاظ متداخلة ومتشابكة في نسج منمنم من المشاعر والأحاسيس ، يصنع المستوى الأول للحظة التنوير :

« كانت هناك ، ويدها على كتفه ، والقهوة في يده ، وفوزية في قلبه ، وحمزة في عينها ، وابسامتها لا تزال ترتجف ، ورجفتها في أنفاسه ، وأنفاسه تتلاحق ، وأفكارها معلقة بأنفاسه ، وأفكاره غائبة ، والغيبة في ملامحها ، وغيبها طالت ، ثم جاءت ، ومحبها سعادة ، والسعادة في صدره ، وفي صدره رضاء ، ورضاؤها واضح ، وفي وضوحه هيام ، وهيامه خائف ، وخوفها يتلاشى ، وخوفه يمت إلى الأمل ، وبالأمل كان يهمل ، وهديره الآن مسموع ، وهديرها فائر ، والقهوة هي الأخرى قد بدأت تزن وتفور » . (ص ١٠٩)
إن هذه الذروة ذاتها تتحقق على نحو آخر في لحظة كشف باهرة : « وبداله الأمر مستحيلا .. مستحيل أن يكون المكان الذي ظل يبحث عنه ليهرب من مطاردته ، ومن الناس الذين قد يتطوعون لإمساكه ، أن يكون هذا المكان الأمين ، هو قلب الناس أنفسهم » (ص ٢٠٢)

وإذا كانت « البيضاء » تمثل الوجه السلبي من مشكلة اغتراب البطل المعضل وانتائه فإن « قصة حب » تنطلق من رؤية ملحمية للحياة ، تقوم على الإيمان بفكرة البطولة ، وبقدرة الإنسان على التحقق . وكما أن التحقق الكامل يكاد يكون منافيا للواقع ، فإن « قصة حب » تعبر عن لحظة نادرة في حياة الفرد والجماعة ، كما تعبر عن فترة تعاظم الوعي الجماعي خلال مرحلة بعينها ، ولكنها تبقى رؤية معزولة عن كثافة الحياة وكنيتها .

بحته من أجل تعميق جذور هذا الإيمان بحثا يعادل الحياة ذاتها ؛ يدفع إليه بقوة الصدق وليس بقوة الواجب وحده . ويحقق الكاتب هذه الغاية فنيا من خلال بنية روائية متماسكة . فالفقرة الافتتاحية في الرواية تشير إلى طرف الحيط الذي ينسجه الكاتب في مهارة وإحكام ، متصاعدا به نحو الذروة أو نحو لحظة تنوير dénouement مرسومة ومخططة . وتبدأ الرواية هكذا :

« ليست أول محطة ترام في شبرا البلد بداية خط فقط ، ولكنها قبل هذا مركز تفاعل مستمر بين القاهرة وضواحيها ، وبين المدينة والمصانع الكثيرة المبعثرة حولها . تجدد عليها الفلاحين القادمين إلى مصر .. وتجدد العمال .. وتجدد في يوم يناير ذاك حمزة .. »

إن حمزة الفرد يأتي بعد الفئات الاجتماعية الأخرى وليس قبلها ؛ كما أن رحلته من هذا الموقع إلى « قلب الناس » في المشهد الختامي للرواية ليس إلا تجسيدا فنيا لفكرة تحقق الذات والتوصل إلى مغزى للحياة . وبصور الكاتب في نفس الفقرة الحركة الأساسية في الرواية ، حركة التفاعل المستمر بين « القاهرة وضواحيها » ، وبين « المدينة والمصانع » . إنها تمثل في الحقيقة طبيعة العلاقة الديناميكية بين حمزة والواقع . وإرتكاز الحركة على التفاعل بدلا من التنافر يبنى مركزية المكان (القاهرة) كما يعدل من موقع البطل المحوري .

ولحظة التنوير في الرواية تتجلى في مستويين متعاقبين ، يمثل أولهما في التوحد مع الآخر ، ويتحقق ثانيهما في الالتحام العضوي بالجماعة ؛ وبحققها الكاتب فنيا باستخلاص العناصر الصالحة لتكوين المواقف والأحداث تركيبا دراميا متصاعدا نحو هذا الهدف . وتقوم اللغة بمهمة

• هوامش

(١) Ibid: pp. 117-120
ويطلق جولدمان في كتابه « نحو رؤية اجتماعية لفن الرواية » على هذا الخط الروائي اسم « الرواية النفسية » - أنظر
Towards a Sociology of the Novel

(٧) Goldmann: op. cit., p. 3

(٨) حلم بركات : اغتراب الثقافة العربي - المستقبل العربي (٢) ، ٧ / ١٩٧٨ ، ص ١٠٩ - ١١٢ . وانظر أيضا : الاغتراب - عالم الفكر : إبريل - مايو ١٩٧٩ ، ص ١٣ - ٤٠

(٩) يوسف إدريس ، « البيضاء » ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٧٠
(١٠) يوسف إدريس ، « قصة حب » ، القاهرة - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ .

(١١) من أهم السمات المميزة لشخصية البطل السلبي انعكاس صورته على الآخرين - فهو يعكس ذاته على مرآته لتزداد إليه فتصبح انعكاسا للانعكاس .
انظر : أفنان القاسم ، الوجوه المتعددة للبطل السلبي في « وشم » عبد الرحمن مجيد الربيعي - الباحث ، نوفمبر - ديسمبر ١٩٧٩ ، ص ٨٤ - ٨٥ .

(١٢) انظر : الدكتور شكري عياد : « تجارب في الأدب والنقد » - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٢٥٥ ، ٢٥٨
لتريد من التفاصيل عن علاقة البطل بالجماعة انظر كذلك :

- شكري عياد ، البطل في الأدب والأساطير ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٧١
- أحمد هوراني ، البطل للمعاصر في الرواية المصرية ، منشورات وزارة الإعلام ، العراق ، ١٩٧٦ .

Goldmann: op. cit., p. 5.

(١٣)

(١) Goldmann, Lucien: Towards a Sociology of the Novel - Tavistock Publications Limited 1975, Cambridge Univ. Press, pp. 11-13.

(٢) على الرغم من أن فلوير يسمي أساسا إلى المرحلة الواقعية فإن بعض رواياته ، وخصوصا « مدام بوفاري » Madame Bovary ورواية « التربية العاطفية L'Education Sentimentale » تعد من روايات المرحلة الانتقالية ، التي تهتم بالتحليل النفسي للبطل وإشكالية وضعه في المجتمع .

(٣) Goldmann: op. cit., pp. 1-16

يرى جولدمان ضرورة اقتصار مفهوم البطل المعضل على أعمال روائية بعينها ، مثل رواية « دون كيشوت Don Quixote » لسرفانتس ورواية « الأحمر والأسود » Le Rouge et le Noir لستندال ، ورواية « مدام بوفاري Madame Bovary » لفلوير ، ورواية « التربية العاطفية L'Education Sentimentale » له أيضا في حين لا ينطبق هذا المفهوم على روايات بلزاك مثلا ، حيث استطاع أن يخلق عالما روائيا هائلا ، يركز على قيم فردية خالصة .

(٤) التروبادور فئة من الشعراء المنجولين ، كانوا ينظمون الشعر الغنائي الغزل العفيف بلغة جنوب فرنسا ، في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، وتخلت العاطفة الأساسية في شعرهم في عبادة المرأة وتقديسها . (انظر : مجدى وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، بيروت ، مكتبة لبنان ١٩٧٤ ، ص ٥٨١) .

(٥) Lukács, George: The Theory of the Novel - MIT press 1971, pp. 104-116.

وجهة النظر

الرواية المصرية



تعد «وجهة النظر» من أهم النواحي الفنية التي برزت في مجال النقد الروائي ، خصوصا فيما يتعلق بالرواية الحديثة في الحقب الأخيرة من هذا القرن . فند أكد «هنري جيمس» الروائي والناقد المعروف أهميتها في أواخر القرن التاسع عشر ، والنقاد مهتمون بها ، بحيث لا يكاد يخلو مؤلف في النقد الروائي الذي ازدهر بشكل ملحوظ في العقود الثلاثة الأخيرة من فصل أو بعض فصل في موضوع وجهة النظر .

وستحاول في هذا المقال دراسة «وجهة النظر» في بضعة نماذج من الرواية المصرية ، وذلك بعد عرض موجز لبعض آراء النقاد في هذه الناحية الفنية للرواية بوجه عام .

ولعله من المفيد أن نشير بداية إلى أن تعبير «وجهة النظر» ثنائي ، بل قد يكون ثلاثي الدلالة ، فقد تعني «وجهة النظر» فلسفة الروائي ، أو موقفه الاجتماعي أو السياسي أو غير ذلك من نواحي الحياة الإنسانية ، وقد تعني في أبسط صورها في مجال النقد الروائي «العلاقة بين المؤلف والروائي وموضوع الرواية» ، وهو ما نرمي إليه هنا ، وإن كان من الصعب - أحيانا - الفصل بين فلسفة الروائي ، وما يختاره من أساليب فنية .

وقد استخدمنا هنا التعبير العربي «وجهة النظر» لترجمة التعبير الإنجليزي point of view ، وهو التعبير الذي استخدمه هنري جيمس ، ودأب النقاد من بعده على استخدامه ، بالرغم مما قد يبدو من عدم دقته ، والذي نرى أنه أقرب إلى التعبير الإنجليزي في غيره كـ «زاوية الرؤية» مثلا .

أنجيل بطرس سمعان

«وجهة النظر» قد أصبحت في رأيه «نقطة التجمع rallying point» للحركات المختلفة في مجال الرواية .

وفي محاولة لتفسير الاهتمام المتزايد «بوجهة النظر» بقول ستيفيك : «لعله من الخير عند تناول أي رواية حديث مثل كونراد ، أو فوكسر ، أو فرجينيا وولف ، أو مان ، أو كامو ، أو جويس كاري ، بشكل مفيد . أن يبدأ هذا التناول بوجهة النظر ، لالما تفرضه التجارب الحديثة لكتابة الرواية فحسب ، بل نظرا للاتجاه الحديث كذلك ، نحو الاهتمام بالعقل المدرك» .

وهو في هذا على حق ، فقد أصبح «الوعي» - على نحو ما يسمى به «العقل المدرك» في المعتاد - لا مجرد أداة فنية لنقل الأفكار والأحاسيس ، بل أصبح هو الموضوع الرئيسي في كثير من الروايات الحديثة . ومع ذلك فليست الرواية الحديثة أو الرواية النفسية وحدها هي التي تتطلب إدراكا واضحا من جانب القارئ «لوجهة النظر» ، بل إن

كتب الناقد المعاصر فيليب ستيفيك يقول : «ربما كان تعبير وجهة النظر تعبيراً غير موفق ، إذ يمكن أن يشير - بنفس الدرجة - إلى الاتجاه العقلي (السياسي أو الديني أو الاجتماعي) لعمل ما ، أو إلى موقف المؤلف الوجداني الذي يتضح من النغمة Tone المتبناة نحو الموضوع الذي يعالجه (كأن تكون نغمة ساخرة أو سوداوية مثلا) ، أو إلى الزاوية التي يروي منها العمل القصصي» .^(١) ثم يضيف : «وبالرغم من أن هذا التعبير له أكثر من دلالة أو معنى ، فإنه - في معناه الثالث - قد أصبح أمرا ثابتا . ولم تنجح المحاولات في أن يستبدل به تعبيرات أكثر دقة مثل «بؤرة السرد Focus of narration» مثلا .

ويؤكد هذا الناقد - الذي يستعرض نماذج من النقد المعاصر في كتابه «نظرية الرواية» - أنه ما من ناحية من نواحي التكنيك الروائي قد نوقشت وحللت ، واختلفت بشأنها الآراء مثلاً حدث لدى نقاد الرواية في العصر الحديث على الأقل ، بالنسبة لموضوع «وجهة النظر» ، بل إن

ذلك يتعداها إلى غيرها من أنواع الرواية : « ذلك أن فهمنا لوجهة النظر في الرواية يحدد - إلى مدى بعيد - إدراكنا لنظام القيم وتركيب المواقف بها ، بل لعله من الواجب أن نعترف - ولو بشيء من الارتياح - بأن حكمنا على قيمة الرواية يتوقف - في الواقع - على إدراكنا لوجهة النظر بها » .^(٢)

ويخلص هذا الناقد إلى أن دراسة « وجهة النظر » ، وما تثيره من نقاط قد تبدأ بالتكنيك وتنتهي إلى نظرة الروائي الكلية إلى الحياة . وهو في ذلك على حق - كما سنرى - فهنا قيل عن موضوعية الروائي الفنية ، بظل من الصعب أو المستحيل الفصل بين اهتماماته الفنية أو الجمالية ، واهتماماته الخلقية بوجه عام .

ويرتبط هذا القول بنقطة جوهرية من الناحية الفنية هي : مَنْ صاحب « وجهة النظر » في الرواية ؟ هل هو الروائي ذاته (ديكتاتور أو تولستوي أو نجيب حتى أو يوسف إحريس مثلا) أم هو الراوي الذي قد يكون واحدا من شخصيات الرواية ، أو الشخصية الرئيسية بها ؟

فإذا كان الروائي ذاته هو صاحب « وجهة النظر » فإلى أي مدى يحق له أن يقتحم العالم الخيالي الذي يخلقه ليخاطب القارئ ، ويعلق على الأحداث والشخصيات ، ويبدى رأيه في أمور قد تتصل اتصالا مباشرا بموضوع الرواية ، أو قد لا تتصل به بشكل مباشر ؟ ولعلنا نجد هنا نقطة البداية لاهتمام النقاد بوجهة النظر ، وارتباطها بالنواحي الفنية أو الأركان الأخرى للرواية .

فإذا ألقينا نظرة سريعة على الموضوع من الناحية التاريخية ، وجدنا أن الاهتمام بوجهة النظر أو بعلاقة الروائي بالراوي وبموضوع الرواية من أحداث وشخصيات ، قد جاء مرتبطا بالنظرة الحديثة إلى الرواية بوصفها وحدة عضوية متكاملة « من ناحية ، وصدى لدور الروائي أو الراوي - إذ لم يكن التمييز بينهما إذ ذاك أمرا ذا بال - في الرواية الواقعية الفضيضة : ذلك الراوي العارف بكل شيء omniscient ، والموجود في كل مكان omnipresent ، الذي لا يجد غضاضة في تحريك الشخصيات ، وتوجيه الأحداث ، وإصدار الأحكام بدرجات متفاوتة من اللا موضوعية : بل يرى ذلك حقا مكتسبا من حقوقه ، يدافع عنه بوصفه مبدع ذلك العالم بشخصياته وأحداثه . وهكذا كان الراوي أو (المؤلف) يظهر على مسرح الأحداث تارة ، ويختفي تارة أخرى : يخاطب القارئ مباشرة أحيانا ، محاولا خلق علاقة وثيقة معه بأن يقحمه في أحداث القصة ، وفيما يصدره من أحكام . وأحيانا يتعد كلية بحيث لا يكاد يشعر القارئ بوجوده .

ولقد كان ارتباط ذلك - خصوصا في حالات الغلو في استخدام ذلك الحق - بالإخلال بحج الإيهام بالواقع الذي كانت الرواية الواقعية في القرن الثامن عشر والجزء الأكبر من القرن التاسع عشر في أوروبا تسعى إلى خلقه على نحو لفت النظر إلى أهمية تحديد وجهة النظر . أو تحديد دور الراوي وارتباطه بنواحي الرواية المختلفة . لقد عاب هنري جيمس مثلا على أحد الروائيين - وهو الروائي الإنجليزي أنتوني ترولوب - تفاخره بأنه يستطيع أن يفعل ما يشاء بأحداث رواياته وشخصياتها ، وعد هذا مثلا من أمثلة الغلو ، كما أخذ على ثاكوري اتخاذ دور « محرك الدمي » الذي

يقدم عرضا للدمى وكأن شخصياته لا إرادة لها ، وأن كل حياتها مستمدة من إرادته الخاصة .

لقد أدرك الروائيون منذ البداية أن هناك أساليب متعددة ، وأن الإيهام بالواقع من واجبات الروائي ، ولكن نظرهم إلى أهمية ذلك ، ووسائل تحقيقه ، قد اختلفت بدرجات متفاوتة : فمنهم من فضل مثلا إسناد دور الراوي « لشاهد العيان » ، الذي يروي ما حدث له أو لغيره من شخصيات الرواية ، وذلك إمعانا في تقوية الإيهام بالواقع ، ومنهم من ادعى أن دوره لا يعدو نقل وثيقة وقعت في يده أو تحقيقها . وفي كلتا الحالتين استخدم الروائي ضمير المتكلم « أنا » ، فتحددت بذلك « وجهة النظر » و« مجال الرؤية » على نحو ما ، بخلاف الحال عند استخدام الراوي الغائب « هو » الذي يتبع أسلوب « العارف بكل شيء » حيث يصبح تحديد وجهة النظر أكثر صعوبة : ذلك أن استخدام هذا النوع من الراوي يتضمن الاعتراف بوجود المؤلف على مسرح الأحداث ، وقد يعنى هذا اقتصاره على تقديم الأحداث والشخصيات وخلق الخلفية والربط بينها ، وقد يعنى أيضا قيامه بالتعليق وإصدار الأحكام ، مع ما في ذلك من ضرر فني للرواية في رأى بعض النقاد ، وإثراء للرؤية التي تقدمها في رأى البعض الآخر .

ويربط الناقدان « روبرت شولز » و« روبرت كيلوج » بين القصص الذي يحاكي الواقع وبين ظهور « شاهد العيان » ويشيران إلى أن « الاهتمام بتفصيلات الزمان والمكان ، والإيحاء بالصدق ، والكثير من الصفات التي نعدها علامات مميزة للواقعية في القصص ، هي الوظائف الطبيعية لوجهة نظر شاهد العيان »^(٣) . وهما يذهبان إلى أن ما نشعر به ونستجيب له من عناصر واقعية في بعض الأعمال غير الواقعية ، مثل « الكوميديا الإلهية » و« رحلات جالفير » ، إلى جانب الأعمال الأكثر واقعية مثل « مول فلاندرز » لدانيال ديفو ، و« باميللا » لصمويل ريتشاردسون ، من روايات القرن الثامن عشر في إنجلترا مثلا « إنما يرجع جزئيا إلى نوع التلوين الذي يضيفه الراوي شاهد العيان أو راوي السيرة الذاتية على الأحداث التي يرويها »^(٤) . أما الراوي « العارف بكل شيء » فيعده هذان الناقدان امتدادا للشاعر الملحمي الذي يجمع بين الخلق والتأريخ ، ويتمثل في رائعة « سرفنتيس » المسماة دون كيشوت وبعض الأعمال الروائية في القرن الثامن عشر ، ولكنه يصبح الشكل السائد تقريبا في القرن التاسع عشر ، وذلك نتيجة لمؤثرات ثقافية في أعمال مثل « الحرب والسلام » لتولستوي ، و« ميدل مارش » لجورج إليوت ، و« الأحمر والأسود » لستندال ، و« سوق الغرور » لثاكوري .

أما في بداية العصر الحديث ، فقد ثار النقاد بقيادة هنري جيمس على هذا النوع من الراوي ، وعلى الرواية التي يظهر فيها . وأكد جيمس أهمية وجهة النظر الواحدة المحددة في كتاباته النقدية ، وبخاصة في المقدمات التي كتبها لروايته في طبعة نيويورك المعتمدة لأعماله (١٩٠٧ - ١٩٠٩) التي شهِت - لأهميتها في مجال النقد الروائي - بكتاب أرسطو « فن الشعر » . طالب جيمس باختفاء المؤلف من الرواية ، مؤمنا بأن القصة يجب أن تحكي ذاتها ، وذلك عن طريق « مسرحية الحدث » أو « عرضه » وليس عن طريق « السرد » أو « التلخيص » . ومن هنا برزت

ولما كان على القصة أن تبدو صادقة ، فمن الواضح أن ذلك لا يتحقق بمجرد القول : « فإذا ما كان » الصدق « الفن مسألة » تصوير ملزم **Compelling rendition** « أو خلق إيها بالواقع ، فإن المؤلف الذي يتحدث باسمه عن حياة الشخصيات ومصائرهم ، إنما يضع عقبة إضافية بين الوهم والقارئ بمجرد وجوده . وهو لكي يتخطى هذه العقبة عليه أن يقلل من وظائف صوته بشكل أو بآخر »^(٩) .

ومن هنا كانت إحدى الوسائل التي استخدمها جيمس ونادي بها هي أن تحكي القصة كما لو كانت إحدى الشخصيات هي التي تحكيها ، ولكن بضمير الغائب ، فيرى القارئ الحدث كما ينعكس على وعي شخصية مشاركة في الحدث ، أي إنه يراه مباشرة كما يقع على ذلك الوعي ، وبذلك يتفادى الروائي دفع الحدث إلى الخلف بالمسافة التي يستلزمها السرد الاسترجاعي بأسلوب ضمير المتكلم . والفرق بين الطريقتين هو أنه بدلا من تلقى « موجز » لما حدث ، نرى الحدث في أثناء وقوعه ، ونرى الوعي يستقبل الحدث أي في حركته الأصلية وهو بصدد التفكير والحكم .

وهكذا نرى حقا بداية الرواية الحديثة من ناحية ، والثورة على الرواية الواقعية في عصرها الذهبي من ناحية أخرى . ومن الجدير بالذكر أن هنري جيمس لم يستخدم هذا الأسلوب إلا في أعماله المتأخرة ، مثل رواية « السفراء **The Ambassadors** » مثلا . أما في رواياته المبكرة فكان يستخدم أسلوب ضمير الغائب في معظم الأحوال ، ولكنه يمتنع عن الإفصاح عن وجهة نظره كؤلف بالتعليق مثلا إلا فيما ندر . ومن الطريف أنه في روايته « صورة سيدة » التي تعد من أفضل أعماله ، قد سمح لنفسه بالتعليق لكسب ود القارئ لبطلته إيزابيل آرثرش^(١٠) ، باستخدام وجهات نظر داخلية ومتعددة أحيانا .

ثم جاء جوزيف كونراد وعالج « وجهة النظر » باستخدام أسلوب « شهود العيان » ولم يستخدم « الوعي » كأسلوب فني تقوم عليه الرواية كلية تقريبا إلا في الفترة التالية ، مع بدايات القرن العشرين ، على أيدي جويس وفرجينيا وولف وبروست وغيرهم من كبار الروائيين في فترة التجريب والتجديد ، حين حل أسلوب « تيار الوعي » محل أساليب السرد التقليدية ، وهدم البناء التقليدي للرواية ، واعتمدت الرواية لا على التسلسل الزمني ، بل على المنطق الداخلي ، واختلف الأسلوب العام من روائى لآخر .

فإذا عدنا إلى مجال النقد وجدنا أن مدرسة جيمس النقدية قد سادت أو كادت تسود مجال النقد الروائي طوال فترة انتشار الرواية التجريبية في أوروبا وأمريكا ، وأنها أخذت تنحسر مع بداية رد الفعل نحو هذا النوع من الرواية ، ومع بداية العودة إلى الرواية الواقعية في الرواية المعاصرة^(١١) ، أي فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، وإن لم ينته عهد التجريب تماما كما نعلم ، وبخاصة في أوروبا ، وفي فرنسا بوجه خاص .

ولعله من المفيد أيضا أن نذكر أن فلسفة جيمس وأتباعه قد لاقت بعض المعارضة حتى في ذروة انتشارها ، فقد تصدى « إ . م . فورستر » للرد على بعض آراء لبوك ، وذلك في كتابه « أركان الرواية »^(١٢) .

أهمية « وجهة النظر » ، أو « الوعي المركزي **Central Consciousness** » الذي ترى مادة الرواية كلها من خلاله ، فيحقق استقلالها عن العمل الروائي من ناحية ، ويضفي عليها وحدة وجدانية أو ذهنية من ناحية أخرى .

كتب « نورمان فريدمان » ، وهو واحد من أهم النقاد الذين عالجوا موضوع « وجهة النظر » ، قائلا : « استحوذت على جيمس فكرة العثور على « مركز **Centre** » أو « بؤرة **Focus** » لقصصه ، ورأى أن المشكلة يمكن حلها إلى حد بعيد بالبحث عن وسيلة يمكن عن طريقها تحديد أداة للسرد وذلك بوضع الحدث داخل إطار من وعي إحدى الشخصيات من داخل الحكمة ذاتها .

« وهكذا فما دام المؤلف العارف بكل شيء ، الكثير الكلام ، وغير المقدر للمسئولية ، الذي يحطم الوهم ، ويحكي القصة كما يراها هو لا كما تراها إحدى الشخصيات ، قد استبعد بهذه الوسيلة فإن القصة مستزاد حدة ووضوحا وترابطا »^(١٣) .

ولا يتسع المجال هنا للإفاضة في وصف ما قام به جيمس من تجارب في مجال وجهات النظر . أما ما يجب التنويه به فهو أن تلك التجارب قد ارتبطت بنوع معين من الرواية ، كان جيمس يمارسه ، ويدعو إليه بشكل مكثف ، وهو الرواية القائمة على الاهتمام الضام (بعض الشيء) بمسائل الشكل والبناء ، ومسرحية الحدث كلما أمكن ذلك ، والاعتماد على وجهة نظر داخلية محددة . أما نماذج الرواية الواقعية التي أطلق عليها وصف « الوحوش الحقيقية الفضاضة » فقد تناوضا جيمس ومن بعده تلاميذه وأتباعه بكثير من النقد ، لم تنج منه أعمال لروائيين كبار مثل تولستوى وثاكري وجورج إليوت وغيرهم .

وقد برز من هؤلاء الأتباع ناقدان كان لهما بالغ الأثر في انتشار فلسفة جيمس الروائية ، وخصوصا فيما يتعلق بوجهة النظر ، هما : وارين بيشش **Warren Beach**^(١٤) وبرسي لبوك **Percy Lubbock**^(١٥) . أما الأول فقد أخذ على عاتقه مهمة تنظيم نظرية « وجهة النظر » وتطبيقها على أعمال جيمس ، والتمييز بين وجهات النظر المتعددة وتقييمها :

« ففرق بين نقلا جيمس المحسوبة لبؤرة الرؤيا وبين تغير وجهة النظر غير المدروسة والمفتعلة داخل الفصل الواحد . بل داخل الفقرة الواحدة . وذلك التناول المباشر الخارجي لشخصيات كالدمى ، الذي يعد تهديدا صارخا للإيهاام والألفة لدى غيره من الروائيين . »^(١٦)

أما الناقد الثاني - برسي لبوك - الذي أصبح كتابه « حرفة الرواية » وثيقة مهمة في باب النقد الروائي - فقد ربط بين وجهات النظر المختلفة وبين النوعين المعروفين من قديم الزمن لتقديم مادة الأدب وهما « التقوم المباشر وغير المباشر » . كتب يقول :

« إن الفن القصصي لا يبدأ حتى يرى الروائي قصته كشئ يرى أو يعرض . وحتى تحكي القصة ذاتها لا أن يحكيها المؤلف » .

وانضم «الدوس هكسلي» إلى فريق المعارضة . وكتب «وين بوش» الذى قدم دراسة قيمة لموضوع «وجهة النظر» يقول :

[حين قال بوش لبوك : «إن موضوع الطريقة المتشعب المتشابه بأكمله إنما تحكمه العلاقة التى تربط بين الراوى والحكاية» ، كان عليه أن يتوقع أن نقادا كثيرين ، مثل ! . م . فورستر سيختلفون معه .]^(١٢)

أما فورستر فقد عد الموضوع «مجرد ناحية فنية تافهة» ؛ فهو يرى أن الميزة الأساسية التى يتمتع بها الرواى هى المعرفة - التى لا يعوقها عائق - بكل شئ **Unhampered omniscience** ، والتى عن طريقها :

«بملاك ناصية جميع أسرار الحياة ، وأنه يجب ألا يحرم من هذا الامتياز . يسأل أحيانا : كيف عرف الكاتب ذلك ؟ ما موقفه ؟ إنه ليس متسقا ؛ إنه يغير وجهة نظره من محدود المعرفة إلى العارف بكل شئ ، ثم يعود إلى الموقف الأول مرة أخرى . إن مثل هذه الأسئلة تحمل كثيرا من جو دور القضاء . إن كل ما يهم القارئ هو ما إذا كان تحول موقفه ونقله للحياة الداخلية مقنعا أم لا»^(١٣) .

ويرى «نورمان فريدمان» فى عرضه لتطور النظرة إلى «وجهة النظر» أن أهم إضافة للموضوع من وجهة نظر المؤيدين قد حدثت فى الأربعينيات من هذا القرن فى كتابات الناقد المعاصر المعروف مارك شيرور الذى بعدها لا مجرد وسيلة لجعل «التقديم» أو «العرض» أكثر ترابطا ووحدة أى «شكلا من أشكال التحديد المسرحى ، بل بوجه خاص وسيلة لتحديد الموضوع» .^(١٤) ففى رأيه «أن الرواية تكشف عادة عن عالم مبدع من القيم والمواقف ، ولما يساعد المؤلف فى بحثه عن تعريف فنى لهذه القيم والمواقف أن يكون هناك وسط ضابط عن طريق أساليب وجهة النظر ووسائلها ؛ فمن طريق هذه الوسائل يمكن الفصل بين تحاملاته وأفكاره المسبقة وبين تحاملات شخصياته وأفكارها المسبقة ، فيستطيع بهذا الشكل أن يقيم تحاملات شخصياته وأفكارها المسبقة بشكل مسرحى عن طريق علاقة كل شخصية بالأخرى داخل إطارها»^(١٥) .

بقى أن نضيف أنه كما دافع أتباع جيمس عن فلسفته الروائية وموقفه من «وجهة النظر» المحددة بوجه خاص فإنه انبرى فى فترة لاحقة عدد من كبار النقاد والدارسين للدفاع عن المؤلف - الراوى العارف بكل شئ - كان من بينهم الأستاذة «كاثلين تيليتسون» فى المحاضرة التى ألقاها بمناسبة تعيينها أستاذة لكرسى الأدب الإنجليزى بإحدى كليات جامعة لندن فى مطلع سنة ١٩٥٩ تحت عنوان «الحكاية وحاكها» .

تبدأ الأستاذة تيليتسون تناولها للموضوع بقولها : إن الرواية الحديثة تنقصها شخصية معينة ، هى شخصية الراوى الذى يظهر بشخصه :

«فليس هناك شخص يقف خارج القصة ويقول «أنا» ويشرح كيف يعرف ما يحدثنا به ، ويخاطب القارئ ، ويخطب ، ويسر بالأسرار ، ويتملق ويناشد . فنحن

(القراء) ضيوف غير مدعوين ، فليس هناك ترحيب ولا ضيافة ، فقد أختفى السياق الاجتماعى الذى كان يحتضنا كقراء» .^(١٦)

وتوضح الكاتبة أنها إنما تتحدث من منطلق الخسارة التى منيت بها الرواية نتيجة لذلك ؛ فالراوى الذى يشار إليه «بالراوى المقنم للقصة» ليس وسيلة بدائية غير فنية خرقاء ، وليس فيضا من حب الذات والكشف عنها ... بل هو أسلوب أو منهج **method** ، يتطلب مهارة عظيمة ، وأداة من أدوات الفن الرواى الأكثر رقة .^(١٧)

وتشير الكاتبة إلى أنه يمكن أن يساء استخدام هذه الطريقة ، فكثيرا ما يساء استخدام الأنواع الأخرى من أنواع الراوى المحدد . أما إمكانياتها وتنوعاتها فلا حدود لها كما توضح ذلك بالأمثلة من الرواية الإنجليزية فى جميع عصورها - وكما يمكن أن نصنع نفس الشئ بالإشارة إلى الروسية ، وبعض نماذج الرواية المصرية - كما سنرى . وتشكل بعض المكاسب التى يمكن أن يحققها مثل هذا الراوى فى أنه يمنح صوته لتلك الشخصيات التى لا صوت لها ؛ أى التى لا تستطيع التعبير عن ذاتها . ويضيف بعدا إضافيا للرواية التى تقدم صورة للماضى ، كما هو الحال فى كثير من روايات القرن التاسع عشر :

«فهو يصل الماضى بالحاضر ؛ يتذكر ويقارن ويتأمل مرور الزمن ؛ يصبح صوت الشاعر الذى يضيف منظورا جديدا ، وبعدا جديدا للرواية . وهنا لا نرى مجرد أسلوب فنى ، بل شيئا أكثر أهمية ؛ نرى امتدادا لأفق الرواية كله» .^(١٨)

أما نورمان دانيال ، الذى تناول الصلة بين تعليق المؤلف الراوى والقصة بقدر كبير من التفهم الواعى فقد عبر عن صعوبة الفصل بين شئ المهمة التى يقوم بها الرواى أو الأديب الفنان بوجه عام ، على خلاف غيره من الفنانين ، كالمصور والموسيقى والمثال ، بقوله :

«إن الكاتب ممزق دائما بين صعوبة تقديم الشئ ذاته وبين سهولة الإدلاء بما يحس به نحوه ... ولكن الأدب يشتق حياته من هذا الصراع - وهو صراع أساسى لجميع أشكاله ... وترتبط به مشكلة وجهة النظر ارتباطا الجزئ بالكل»^(١٩) .

ولعل إدراكه لهذا الصراع كان أحد الأسباب التى حدثت بهنرى جيمس أن ينادى بالتقريب بين الرواية من حيث هى نوع أدبى ، وبعض الفنون الأخرى التى لا يعانى روادها من مثل هذا الصراع كالتصوير والموسيقى والعمارة ، وذلك فى محاولة للتخلص من اقتحام ذاتية المؤلف لقصته ، وهو ما نادى به ت . س . إليوت فى مجال الشعر أيضا .

وفى مقال بعنوان «المسافة ووجهة النظر : محاولة للتصنيف» ، يبدأ «وين بوش» بمعارضة القول بتفضيل أسلوب من أساليب وجهة النظر على غيره تفضيلا مطلقا ، ويشكك فى قيمة «التعليقات التى يصدرها النقاد بصدد المرد أو الإيهام بالواقع أو المسافة التى يجب قيامها بين الرواى ومادته ، مؤكدا أن هذه النواحي الفنية ليست هدفا فى حد ذاتها ، ولكن أهمية تحليلها ترجع إلى الكشف عن أسباب نجاح العمل الفنى أو فشله . ويذهب بوش إلى أن الفرق بين استخدام أسلوب ضمير

النوعين معا ، وإن اختلفت درجة استخدامها .
وقد قدم نورمان فريدمان تصنيفا آخر من هذا المنطلق ، وهو منطلق طرق نقل مادة الرواية وعلاقتها بالراوي ، نشير إليه في إيجاز ، وذلك بذكر هذه التصنيفات بالترتيب الذي يدل على مقدار المسافة بين الراوي ومادة الرواية :

- أ - الراوي العارف بكل شيء والمقتحم للقصة .
- ب - الراوي العارف بكل شيء والمحيد .
- ج - شاهد العيان «أنا» .
- د - «أنا» الشخصية الرئيسية .
- هـ - العارف بكل شيء المتعدد المتق .

Multiple Selective Omniscience

- و - العارف بكل شيء المتق . Selective Omniscience
- ز - الشكل المسرحي .
- ح - الكاميرا .

وهكذا نرى الانتقال تدريجيا من وجهة نظر المؤلف الذاتية في المصنف الأول إلى ما يمكن اعتباره الموضوعية الكاملة في المصنف الأخير ، حيث تقدم المادة دون تدخل من المؤلف كما لو كانت تنعكس على عدسة الكاميرا ، مارين بالمصنفين الخامس والسادس اللذين يعتمد فيهما المؤلف على عدد من وعي الشخصيات أو وعي شخصية متفقا واحدة لتقل مادته .

فإذا انتقلنا إلى الجزء التطبيقي من هذا المقال أمكننا أن نرى أمثلة لبعض هذه التصنيفات في الرواية المصرية ، نقدمها أولا ثم نحاول تقييمها .

ومن الجدير بالإشارة إليه أن الرواية المصرية ، التي جاءت متأخرة عن الرواية الأوروبية بما يزيد عن قرنين من الزمان ، قد أفادت من تطور أساليبها الفنية من ناحية ، وحققت قدرا من النضج الفني يتضح في بعض نماذجها ، في فترة وجيزة من ناحية أخرى . ومن حيث أساليب وجهة النظر ، من السهل أن نجد أمثلة لاستخدام وجهة نظر المؤلف العارف بكل شيء ، ووجهة نظر شاهد العيان ، وبخاصة في مرحلة الواقعية من تاريخ الرواية المصرية ، ثم أمثلة لاستخدام تيار الشعور لشخصية واحدة أو أكثر في مرحلة الرواية النفسية التجريبية ، ثم بعض التجارب لاستخدام أكثر من أسلوب في بعض الأعمال الروائية المتأخرة .

ولعل الأسلوب الغالب في بداية تاريخ الرواية المصرية كان أسلوب ضمير الغائب . كما نجد في «زينب» و «سارة» . و «عودة الروح» ، وإن اختلفت درجة حضور المؤلف أو اقترانه للرواية . فكما اعتمد المؤلف على الحدث والموقف الدرامي - كما هو الحال في «عودة الروح» مثلا - كان الراوي أكثر حيده وموضوعية .

ومن أمثلة استخدام أسلوب ضمير المتكلم «دعاء الكروان» . و «الحب الضائع» لطف حسين . وفي كلتا الروايتين نحكي فتاة قصصا .

أما في أعمال كاتينا الكبير نجيب محفوظ فنجد أمثلة لتطور أساليب وجهة النظر بشكل ملموس من مرحلة إلى أخرى . ومازال كتابنا وبخاصة في فترة السبعينيات والثمانينيات يجربون تنوعات مختلفة من أساليب وجهة النظر .

المتكلم وأسلوب ضمير الغائب مثلا ليس بالصرامة التي نطلبها ، وأن الأهم بكثير هو أن نحدد بدرجة أكبر من الدقة والوضوح ارتباط صفات معينة بتأثيرات أو نتائج محددة مرغوب فيها .^(٢١) وهو في سبيل ذلك يقدم في مقاله تصنيفات للراوي ووجهة النظر «أكثر تفصيلا» ، وكما يزعم «أكثر ثراء» .

فإذا أردنا إلقاء نظرة سريعة على هذه التصنيفات وجدنا أن بوث لم يقدم إلينا عددا أكبر مما فعل غيره من النقاد ، بل يطلق عليها تسميات وصفية لا تكاد تخلو من التحذلق في بعض الحالات . ولكن لما كان بعضها قد أصبح جزءا من قاموس نقد وجهة النظر فسنحاول نقل شيء منها إلى اللغة العربية ، بالرغم مما نجد من صعوبة نقلها بنفس الدقة والقصد في اللفظ .

يبدأ بوث بالتمييز بين هذه التصنيفات لصوت المؤلف :

- (أ) المؤلف الضمني (ذات المؤلف الثانية) Implied Author
- (ب) الراوي غير المعلن (غير المسرح) Undramatised Narrator
- (ج) الراوي المعلن (المسرح) dramatised Narrator

والفرق لا يذكر بين التصنيفين الأول والثاني ، أما في حالة لتصنيف الثالث يصبح الراوي شخصية معلنة في الرواية . تعلق عن ذاتها باستخدام ضمير المتكلم أحيانا . واسم المؤلف أحيانا أخرى .

ثم يصنف «الراوي المعلن» إلى

- (أ) الراصد Observer
- (ب) الراوي المشارك في الأحداث Narrator - agent
- (ج) الراوي الذي يعكس الأحداث Reflector

ويرتبط هذا التصنيف مباشرة بالمسافة التي تفصل بين المؤلف والقارئ وشخصيات الرواية . ويتناولها النقد تحت هذه التعبيرات : المفارقة . والنغمة . والبعد الجمالي .

ومن التصنيفات الأخرى التي يمكن أن يقال إنها تحدد نوع العلاقة بين الراوي (ووجهة نظره) والمؤلف ومادته . ما يلي :

- الراوي الذي يعتمد عليه . والراوي الذي لا يعتمد عليه .
- الراوي الواعي بذاته . والراوي غير الواعي بذاته .

- (أ) الراوي صاحب الامتياز Privileged
- (ب) الراوي المحدود Limited

أما الأول فهو الراوي العارف بكل شيء . وهذه المعرفة تختلف درجتها من راو إلى آخر . ولكن أهم مظاهرها هو المعرفة بما يدور في داخل الشخصيات . أما الثاني فهو الذي تقتصر معرفته على ما يمكن الحصول عليه عن طريق «الرؤية الواقعية» و«الاستنتاج» .^(٢٢)

وكما سبق أن أشرنا . ترتبط هذه التصنيفات بشكل أو بآخر بأسلوب تقديم مادة الرواية . من حيث هو تقديم مسرحي يعتمد على المشهد والعرض . أو تقديم سردي يعتمد على الصورة . والموجز السردى . ويرتبط النوع الأول بغياب المؤلف ، والثاني بحضوره في القصة . ذلك من الناحية النظرية ، أما في واقع الأمر فلا تخلو رواية من

وأعطر. » (ص ٦٠)

وهنا أيضا نجد الحدث مرتبطا بالتعليق من وجهة نظر الراوى وانبثاقا من الحدث : « اتسع المتجر وبورك فيه - وهذا من كرامات أم هاشم ». ثم نلتقي بإسماعيل ، ويؤكد الراوى صلته به من ناحية والتعريف به من ناحية أخرى بقوله : « بقى الإبن الأصغر - عمى إسماعيل آخر العنقود ». بلى ذلك نوع من التعليق يتخذ شكل النبوءة وتهيئة ذهن القارئ ، ويدل أيضا على طريقة القصص الماهر في إثارة فضول القارئ لمعرفة ما بلى من أحداث : « يهتبه القدر واتساع رزق أبيه لمستقبل أبيه وأعطر. »

وتتضح تدريجيا صورة ذلك الإبن الأصغر - عم الراوى - ومحط آمال أسرته :

« أصبح وهو لا يزال صبيًا ، لا ينادى إلا بـ (عمى إسماعيل) أو إسماعيل أفندى ، ولا يعامل إلا معاملة الرجال ، له أطيب ما فى الطعام والفاكهة .

إذا جلس للمذاكرة خفت صوت الأب ، وهو يتلو أوراده ، إلى خمس يكاد يكون ذوب حنان مرتعش ، ومشت الأم على أطراف أصابعها . حتى فاطمة النبوية - بنت عمه اليتيمة أبا وأما - تعلمت كيف تكف عن ثرثرتها وتسكن أمامه صامتة كأنها أمة وهو سيدها . تعودت أن تسهر معه ، كأن الدرس درسها ، تنطلع إليه بعينها المريضتين المحمرتين الأجفان .

بين حين وآخر نحيل دمة مترققة شخصه إلى شيخ مبهم فتمسحها بطرف كمها وتعود إلى نطلعها . الحكمة عندها تتمثل فى كلامه إذا نطق . (ص ٦١ - ٦٢)

ومن الواضح أن الراوى لم يعاصر تلك الأحداث التى يصفها بهذه الدقة . ومن الممكن أن نتساءل : كيف توصل إلى معرفة ذلك كله ؟ وكيف علم بأفكار فاطمة وأحاسيسها ؟ وأن نشك فى صحة ما يقول . ولكننا لا نفعل ذلك ، بل نصدق وننسى أنه ليس « شاهد عيان » ، فقد استطاع أن يكتب إيمانًا به وبصدق قصته عن طريق ذلك العرض الواقعى المثبت فى عالم الواقع بتفاصيله الزمانية والمكانية والحدثية بحذق ومهارة . ثم أكد صلته بتلك الأحداث بتفصيل لغوية ذات دلالة كبيرة ، هى استخدامه لضمير المتكلم بشكل متكرر حين يقول « جدى » ، « عمى » ، « جدنى » - فهو جزء من تلك الأسرة التى يروى بعض أحداثها ، ويزعم أنه يذكرها على بعدها الزمنى منه : « فما تمثلت فيها هذه الأيام البعيدة إلا وجدته (قلبى) يحقق بذكراها » . (ص ٦٣)

ولعل أهم ما بلغت النظر إلى هذا الراوى بوجهة نظره الشديدة الظهور فى الرواية : هو أنه يظهر فى الواقع أحيانا ، ويختفى أحيانا (يختفى بدهاء طوال فترة وجود إسماعيل فى أوربا مثلا) ، ولكنه يعود ليذكرنا أنه كثيرا ما استمع لإسماعيل أو فكر فى أمره ، أو عجب لشيء فعله أو شاهده فى لحظة حاسمة من لحظات حياته ، كما يوضح هذا التلخيص الموجز بظهوره واختفائه :

وقد اخترنا للدراسة فى هذا المقال أربعة نماذج تمثل عددا من اتجاهات « وجهة النظر » فى فترات الرواية المصرية المختلفة هى :

- قنديل أم هاشم ليحيى حقي
- ميرamar لنجيب محفوظ
- الحرام ليوسف إدريس
- غرفة المصادفة الأرضية نجيد طوبيا

أما يحيى حقي فقد استخدم أسلوب ضمير المتكلم « أنا » فى روايته القصيرة الرائعة « قنديل أم هاشم » . ولم نستخدم هنا تعبير « شاهد عيان » عن قصد ، فراوى القصة ، وهو ابن أخ البطل ، لا يشهد جميع أحداثها ، كما يفعل « شاهد العيان » فى العادة . وهو يظهر فى القصة أحيانا ويختفى تماما أحيانا أخرى ، ولكنه يقوم بدور مهم فيها . وتضفى وجهة نظره ، التى نرى الشخصية الرئيسية أو شخصية البطل من خلالها ، قدرا كبيرا لا من الواقعية فحسب ، بل من الشعرية على قصة تلك الشخصية .

يبدأ الراوى بتقديم نبذة تاريخية عن جده وعمه إسماعيل ، فيحدد البعد الزمنى الذى يفصل ويربط فى الوقت ذاته بينه وبين البطل بقوله :

« كان جدى الشيخ رجب عبدالله إذا قدم إلى القاهرة وهو صبي مع رجال الأسرة ونسائها للتبرك بزيارة أهل البيت . دفعه أبوه إذا أشرفوا على مدخل مسجد السيدة زينب - وغريزة التقليد تغنى عن الدفع - فيهب على عتبة الرحمانية يرشقها بقبلاته ، وأقدام الداخلين والخارجين تكاد تصدم رأسه وهاجر جدى - وهو شاب - إلى القاهرة سعيا للرزق ، فلا عجب أن اختار لإقامته أقرب المساكن لجامعه المحب . وهكذا استقر بمنزل للأوقاف قديم ، يواجه ميسرة المسجد الخلفية ، فى الحارة التى كانت تسمى (حارة الميضة) . « كانت » : لأن معول مصلحة التنظيم الهدام أتى عليها فيما أتى عليه من معالم القاهرة . طاش المعول وسلمت للميدان روحه ، إنما يوفق فى الحو والإفناء حين تكون ضحاياها من حجارة وطوب ! » .

وتعد هذه الفقرة مثلا طيبا لارتباط وجهة نظر الراوى المحدد بخلق جو من الإيهام بالواقع عن طريق التفاصيل الزمانية والمكانية من ناحية . والربط بين الحدث الذى يقدم والتعليق المنبثق عنه بشكل مباشر « طاش المعول وسلمت للميدان روحه ، إنما يوفق فى الحو والإفناء حين تكون ضحاياها من حجارة وطوب » - من ناحية أخرى .

ويواصل الراوى حديثه قائلا :

« اتسع المتجر وبورك لجدى فيه ، وهذا من كرامات أم هاشم . فما كاد يرى ابنه الأكبر يتم دراسته فى الكتاب حتى جذبته إلى تجارته ليستعين به . وأما ابنه الثانى فقد دخل الأزهر . واضطرب فيه سنوات وأخفق . ثم عاد لبلدنا ليكون فقيها ومأذونا . بقى الإبن الأصغر - عمى إسماعيل آخر العنقود - يهتبه القدر واتساع رزق أبيه لمستقبل أبيه

نزول إسماعيل من الباخرة ، أو لوصف مشاعره ، واستخدام الماضي لتقديم مسح لفترة زمنية . أضف إلى ذلك استخدامه لصيغة الأمر حين يخاطب إسماعيل قائلا :

« أقبل يا إسماعيل فإننا مشتاقون ! لم نزل منذ سبع سنوات . مرت كأنها دهور ... أقبل إلينا قدم العافية ، ونخذ مكانك في الأسرة ، فستراها كالألة ، وقفت بل صدئت ، لأن محركها قد انتزع منها . آه ! كم بذلت هذه الأسرة لك ! فهل تدري ؟ » .

فلدينا هنا فعل الأمر والمضارع والماضي والمستقبل ، كما أن لدينا الجملة التي تقدر واقعا والجملة التعجيبة والسؤال ، وجميعها تنويعات لغوية أسلوبية تضفي تلونا خاصا على صوت الراوى الذى يقوم هنا بوظائف متعددة منها الإنباء بالخبر ، والتعليق عليه ، ثم تقيمه ، كما ترى في الفصل الثامن مثلا حين يوجه الراوى نداءه إلى إسماعيل :

« ما أقساك وما أجهل الشباب ! كادت أمه يغمى عليها ، وانعقد لسانها وهى تضمه وتقبل وجهه ويديه ، تشهق وتبكي . يالله ! كم شاخت وتهذلت وضعف صوتها وبصرها ! إن الغائب في وهم ؛ يتوقع أن يعود لأحبابه فيجدهم كما تركهم منذ سنوات . » (ص ٩٥)

يبدأ الراوى بالتعليق على وصول إسماعيل دون أن ينبه أهله بموعده وصوله ، ثم ينتقل إلى وصف مشاعر إسماعيل ذاته نحو أمه وأبيه والبيت :

« اعترف لي إسماعيل فيما بعد بأنه - حتى في اللحظة التي كان يجب أن تشغله سعادة العودة إلى أحضان والديه عن القياس والمقارنة والنقد - لم يملك نفسه عن التساؤل ! كيف يستطيع أن يعيش بينهم ! وكيف يجد راحته في هذه الدار ؟ » (ص ٩٧) .

وفي الفصل التاسع يبدأ وصف الحدث باستخدام الفعل المضارع ، ثم ينهنا الراوى إلى أن ذلك حدث لم يشهده ولكنه علم به :

« علمنا بعد ذلك أنه أشرف على الموت تحت الأقدام لولا أن تعرف عليه الشيخ درديرى . » أما الحدث فهو تحطيم قنديل أم هاشم ، وثورة المصلين على إسماعيل ، وأما التعليق فيتخذ شكلين : تعليق الراوى :

« لعن الله اليوم الذى سافرت فيه يا إسماعيل ؟ ليتك ظللت بيننا ولم تفسدك أوروبا فتفقد صوابك ، وتهين أهلك ووطنك ودينك . » (ص ١٠٥) .

ويتخذ صيغة الحسرة والرتاء ، والتعليق عن طريق السلوك ، سلوك الأم والأب :

« صكت الأم وجهها ، وتأوه الأب وكتم غيظه ، وسكبت فاطمة دموعها مدرارا . » وفي كلتا الحالتين يتميز التعليق بالقصد في القول ، وبلاغة التعبير ، وقوة تأثير تفاصيل السلوك . ويختص الراوى في الفصول الثلاثة قبل الأخيرة من القصة . ولكننا نتبع قصة إسماعيل بشغف كبير ، ونصغى لا لصوت الراوى فقط وهو يختم القصة ، بل لصوت أهل

يختص الراوى تماما - بعد الفصل الأول - من الفصلين الثاني والثالث . وفي الفصل الرابع يصف لنا مشاعر الأم وفاطمة النبوية نحو سفر إسماعيل للدراسة في أوروبا ، ولكن دون إشارة تدل على وجوده . ولكنه يعود للظهور في الفصل الخامس حين يصف لنا إسماعيل قبيل سفره وعند سفره :

« إننى أنخيله صاعدا سلم الباخرة ، شابا عليه وقار الشيوخ .. كل ما فيه ينبىء أنه قروى مستوحش في المدينة . » (ص ٨١)

« أقسم لي عمى إسماعيل فيما بعد أنه كان يحمل في أمتعته قبقابا . »

« كما وصف لي وهو يتسم سراويله وطولها وعرضها وتكتها المحلاوى »

ومن مظاهر حذق المؤلف الكبير يحيى حتى أنه قد استخدم تنويعات من أساليب الإشارة إلى أحداث الماضي ، دون أن يورط الراوى في ادعاءات لا مبرر لها . يقول الراوى : « إننى أنخيله » مرة ، ثم « أقسم لي عمى إسماعيل » مرة أخرى . وهنا أيضا يثير الإحساس بالصدق عن طريق تلك التفاصيل الملموسة : « يحمل قبقابا » ، « سراويله وتكتها المحلاوى » .

وفي الفصل السادس والسابع والثامن يظهر الراوى في أشكال مختلفة : منبثا بالحدث ، ومعلقا عليه ، ومخاطبا البطل ، ومتعجبا لبعض أفعاله .

أما الفصل السادس فيبدأ بإشارة زمنية - في حيلة فنية لاختصار الزمن - ثم لحة للبطل العائد ، تليها نظرة مكثفة إلى الوراء ، إلى فترة السنوات السبع التي قضاها في أوروبا :

« ومرت سبع سنوات وعادت الباخرة . من هذا الشاب الأنيق السمهرى القامة ، المرفوع الرأس ، المتألق الوجه ، الذى يهبط سلم الباخرة قفزا ؟ هو والله إسماعيل بعينه . أستغفر الله ! هو الدكتور إسماعيل ، المتخصص في طب العيون ، والذى شهدت له جامعات إنجلترا بالتفوق النادر ، والبراعة الفذة . » (ص ٨٣)

وفي الفصل السابع حين يحدثنا الراوى عن قصة حب إسماعيل للفتاة الإنجليزية « ماري » يقول دون شعور بالخرج - معلقا على مشاعر إسماعيل ، ومحاولا تفهمها :

« والظاهرة العجيبة التي لا أستطيع تفسيرها أن إسماعيل أفاق من حبه « ماري » فوجد نفسه فريسة حب جديد . الآن القلب لا يعيش خاليا ؟ أم أن (ماري) هى التي نهت غافلا في قلبه فاستيقظ وانتعش ؟ »

وهنا أيضا خاصية لغوية تبدو واضحة في الفصلين السادس والسابع على سبيل المثال تتمثل في الانتقال بين الفعل الماضي والمضارع ، وذلك باستخدام المضارع لوصف لحظة في الحاضر ساعة وقوعها كلحظة

الحى ، حى السيدة زينب الذى لعب دورا أكثر أهمية من دور البطل فى القصة :

« إلى الآن يذكره أهل السيدة بالجميل والخير ، ثم يسألون له المغفرة . هم ؟ لم يفض إلى أحد بشيء ، وذلك من فرط إعزازهم له ، غير أننى فهمت من اللحظات والابتسامات أن عمى ظل عمره يحجب النساء ، كأن حبه لهن مظهر من تفانيه وحبه للناس جميعا . »

لقد بدأ الراوى المحدد ، المعروف للقارئ ، القصة ، وهامو ذا يحتمها وقد أضنى عليها ذلك الإحساس بالصدق والواقعية ، وحقق لها النجاح الفنى باستخدام صوته ووجهة نظره بتنويعات وتلوينات عدة مؤثرة .

ومن بين روائع نجيب محفوظ الكثيرة اخترنا عملا روائيا تلعب فيه وجهة النظر دورا أساسيا ، لا من حيث الشكل الفنى للرواية فحسب ، بل من حيث الرؤيا التى تقدمها ، والتى لا يخرج الشكل الفنى عن كونه أداة لتوصيلها .

« وميرامار » التى يمكن أن تسمى رباعية الإسكندرية المصرية (رباعية لأنها تقدم مادتها من أربع وجهات نظر ، والإسكندرية هى مشهد الأحداث ، ورباعية الإسكندرية المصرية للتمييز بينها وبين « رباعية الإسكندرية » التى كتبها الروائى الإنجليزى « لورانس داريل ») ، وهى ليست الرواية الوحيدة من نوعها - شكلا على الأقل - فقد سبقتها رباعية « داريل » التى تتكون من أربع روايات مستقلة ، تكون فيها وحدة متكاملة ، هى : « جوستين » ، و « بلتزار » ، و « مونت أوليف » و « كليا » ، والتى نشرت فيما بين ١٩٥٦ و ١٩٦٠ ، وتبعها مباشرة تقريبا رباعية « فتحى غام » الرجل الذى فقد ظله والتى أطلق عليها اسم « رباعية القاهرة » ١٩٦٠ - ١٩٦٢ ، ثم جاءت « ميرامار » فى ١٩٦٧ .

ولعل أول ما يميز بينها وبين رباعيتى داريل وغام هو أنها رباعية فى مجلد واحد . أما ما يميز كلتا رباعيتى محفوظ وغام عن رباعية داريل فهو أن كلتيهما تعالج فترة زمنية من تاريخ مصر ، من وجهة نظر قومية وطنية ، فى حين تتخذ رباعية داريل من الإسكندرية مسرحا لأحداث يمكن أن تحدث فى أية مدينة ذات حضارة وتاريخ ، لعدد من الشخصيات المتنمية إلى جنسيات مختلفة ، تجمع بينها اهتمامات اجتماعية وسياسية ومادية وشخصية معينة ، ويرتبط أفرادها فيما بينهم بعلاقات عاطفية أو مصلحة متنوعة .

ولعلنا بهذا التمييز بين هذه الأعمال قد أشرنا بطريق غير مباشر إلى إحدى دلالات « وجهة النظر » التى سبق ذكرها ، وهى موقف الروائى من موضوعه اجتماعيا أو سياسيا أو فلسفيا .

ولعله من واجبا أن نشير أيضا إلى أن وجهة النظر القومية هذه لا تنفى ما يمكن أن يكون لهذه الأعمال من دلالات إنسانية أو اجتماعية أو سياسية أعم وأشمل .

فإذا ركزنا النظر على « ميرامار » هنا وجدنا أنها تقدم فى المكان الأول صورة للفترة التالية لثورة ١٩٥٢ ، وأنها حين نشرت كان قد مر

على الثورة فترة زمنية بلغت عقداً ونصف عقد تقريبا ، بحيث يستطيع المؤلف أن ينظر إلى الخلف قليلا وإلى الحاضر ، بل يلقى ببصره إلى أمام ، فى محاولة لتقييم تلك الثورة ، أو بالأحرى نتائجها ، كما ترى من خلال عدد محدد من الشخصيات التى مستها الثورة بإجراءاتها وقوانينها بشكل ما .

ذلك ما يبدو لأول وهلة أنه موضوع الرواية ، ولكننا إذا تأملنا الأمر بقدر أكبر من التعمق اتضح لنا أن الأمر لا يتعلق بثورة واحدة حدثت فى عام ١٩٥٢ بل بثورة أكبر وأطول عمراً ، يبدو أنها تمتد إلى الوراء أحيانا إلى سعد زغلول ، وأحيانا أخرى إلى أحمد عرابى من ناحية ، ومن ناحية أخرى مازالت مستمرة . إن لم يكن على مستوى الواقع فى نفوس عدد من أبنائها .

ومن ناحية أخرى يتضح هذا لنا من اختيار نجيب محفوظ أولا لمدينة الإسكندرية كمشهد للأحداث (وسنعود لاختياره « بنسبون ميرامار » على وجه التحديد بعد قليل) ، ثم لاختياره لأربع من الشخصيات يرى الحدث من خلالها . ثانيا أنه يهدف إلى وضع مسافة بينه - بوصفه المؤلف - وبين الحدث أو الصورة التى يقدمها . أما من حيث اختيار المكان فالإسكندرية التى كانت تعرف قبل الثورة بالعاصمة الثانية ، التى ينتقل إليها الملك والوزارة صيفاً ، لم تعد كذلك ، بل هى الآن على بعد كاف من العاصمة ، والمركز الحقيقى للثورة ، وإليها تعود شخصيات الرواية ، لتنظر إلى الخلف إلى حياة أكثر إيجابية ومشاركة فى الأحداث ، وكأنها بذلك تستطيع أن تتأمل تلك الأحداث كلا من وجهة نظرها بدرجة أكثر من الموضوع . وهنا تكمن أهمية « وجهة النظر » أو « وجهات نظر شهود العيان » ، الذين هم فى الوقت نفسه الشخصيات الرئيسية أو الأبطال أو - بمعنى أصح - الأبطال الفاشلون كل فى قصته .

ومن الواضح أن لاختيار هذه الشخصيات صاحبة « وجهات النظر » أهمية خاصة ، كل واحدة فى حد ذاتها ، وفى علاقاتها بالآخرين .

فإذا حاولنا تصنيف هذه الشخصيات الأربع أمكننا أن نرى معاملات الارتباط بينها ، إن جاز لنا استخدام هذا التعبير الرياضى . أما من حيث السن : فعامر وجدى شيخ ، أما حسنى علام ومنصور باهى وسرحان البحيرى فشبان فى مقتبل العمر . ويشارك فى الأحداث - وإن لم يكن لهم « وجهة نظر » موظفة فى بناء الرواية ولكنها معلنة ومسموعة خلالها - طلبة مرزوق ، وهو أصغر قليلا من عامر وجدى . ولكنه ينتمى إلى نفس الجيل الماضى ، تشاركه فى ذلك صاحبة البنسيون اليونانية ماريانا ، ثم هناك فى مركز متوسط من القصة وأحداثها « زهرة » الشابة الريفية الجميلة التى يهتم بها كل من الرجال بطريقته الخاصة .

ومن السهل أن نرى - خصوصا إذا نظرنا إلى زهرة - أن الرواية يمكن أن ينظر إليها من منظور واقعى وآخر رمزى ، فزهرة تمثل أبناء الريف ، تمثل الشعب ، أو تمثل مصر .

أما على المستوى الواقعى ، وهو ماسرکز عليه هنا ، فقد أظهر « محفوظ » براعة فائقة فى خلق الإيهام بالواقع . فإذا عدنا برهة قصيرة

حياتها الوجدانية والفكرية ومواقفها الاجتماعية والسياسية . وقد نجح في ذلك نجاحا كبيرا عن طريقين : الأول منها هو مسرحية وعي تلك الشخصيات ، بحيث أمكننا أن نرى لون ذلك الوعي وشكله وحركته في أثناء الحدث ، والثاني هو نقل صورة واضحة لتفاعل تلك الشخصيات عن طريق الحوار بينها من ناحية وعن طريق ما يضمه كل منهم نحو الآخر من ناحية أخرى . وقد كان اعتماد محفوظ على تيار الوعي وعلى الحوار بدرجة تكاد تكون متساوية ، على نحو قوى الشعور بالواقعية التي تمتاز بها هذه الرواية النفسية السياسية في آن واحد .

ومن الصعب أن نتناول جميع الشخصيات الرئيسية ووجهات نظرها بالتفصيل الذي تستحقه ومع ذلك فسنباحول تقديم بعض الأمثلة بما نستطيعه من إيجاز ، موضحين كيف يعتمد محفوظ على جانب الحدث والحوار ، على الأسلوب والصورة الفنية لرسم معالم الشخصية صاحبة وجهة النظر .

فعامر وجدي مثلا صحنى متقاعد عجوز ينتمى باعترافه إلى عهد مضى ، يعيش على ذكريات ماضية ، ذكريات بطولة وكفاح من ناحية ، وحب فاشل ونهاية حياة علمية مؤسفة من ناحية أخرى . وفي تيار شعوره تتتابع صور الماضي والحاضر ، وتكثر الإشارة إلى الموت والتشبهات التي تدل على الكبر والفناء ، ويشغله التفكير في الإيمان بالله وفي النهاية المتوقعة ، على نحو ما نرى من الشذرات التالية :

«الإسكندرية قطر الندى ، نفثة السحابة البيضاء ، مهبط الشعاع المفسول بماء السماء ، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع .» (٢٥)
تلك بداية صورة وعيه ، صورة الإسكندرية مرتبطة بذكريات الماضي . أما الحاضر فمختلف ، تحتفي النبرة الرومانسية وتختلفها نظرة واقعية : «العارة الضخمة الشاهقة تظالمك كوجه قديم ، يستقر في ذاكرتك ، فأنت تعرفه ولكنه ينظر إلى لاشيء في لامبالاة فلا يعرفك . كلحت الجدران المقشرة من طول ما استكنت بها الرطوبة . وأطلت بجماع بنياتها على اللسان المغروس في البحر الأبيض ... والهواء المنعش القوى يكاد يقوض قامتي النحيلة المقوسة ، ولامقاومة جدية كالأيام الخالية .» (٧ و ٨) .

ويرى عامر وجدي مرور الزمن لا على وجه الجدران وفي قامته المقوسة فحسب ، بل على وجه ماريانا ومظهر غرف البنسيون كذلك . «وقفنا تبادل النظر . طويلة رشيقة ، الشعر ذهبي ، والصحة لا بأس بها ، ولكن بأعلى الظهر إحديداب ، والشعر مصبوغ حنا ، والبد المعروقة ونجاويد زوايتي الفم تشي بالعجز والكبر . إنك يا عزيزتي في الخامسة والستين ، رغم أن الروعة لم تسحب منك جميع أذيالها . ولكن هل تذكريني ؟» (ص ٩) ثم وهو يتذكر كيف عامله رئيس التحرير الجديد بعد الثورة :

ذلك العجور الذي يحني جسده المخطط تحت بدلة سوداء من عهد نوح . وقال : من عيته الزمن اهازل رئيسا للتحرير :

« زمن البلاغة ولي ، هل عندك عبارة تصلح لراكب طائرة ؟ ! »

إلى تصنيف الشخصيات لوجدنا أن من بين الشخصيات صاحبة «وجهات النظر» الأساسية الأربع ، والشخصيات الثلاث ذوات وجهات النظر الثانوية ، عامر وجدي ومنصور باهي من المجموعة الأولى يتسميان اجتماعيا إلى الطبقة الوسطى المهنية ، فعامر صحنى متقاعد ، ومنصور مذيع وله أخ ضابط شرطة ، وهو يعمل بإحدى الشركات ، أما حسنى علام فمن طبقة ملاك الأرض الأثرياء . ومن المجموعة الثانية طلبة مرزوق الذي ينتمى إلى نفس الطبقة ، وماريانا التي تنتمى إلى طبقة الأجانب المنتفعين عن طريق خدمة ذوى الأموال فيما مضى ، وخدمة طبقة أكثر تواضعا في زمن القصة . أما زهرة فمن الشعب الذي يتوق إلى الحياة الطيبة ، وإلى المعرفة ، وإلى تحقيق الذات عن طريق العمل الشريف .

فإذا حاولنا تصنيف هذه الشخصيات من حيث موقفها من «الثورة» بالمعنى العام والمحدد ، لأدركنا أن في داخل نطاق المعارضة والتأييد هناك مواقف بعدد هذه الشخصيات .

وهنا نعود مرة أخرى إلى واقعية المكان ، والخلفية الزمنية ، وتفرد الشخصيات وتميزها فهي تشكل مزيج خاصة للرواية على المستوى الواقعي . وترتبط ارتباطا وثيقا بنجاح توظيف وجهات النظر بها .

أما المكان فهو «بنسيون ميرامار» ، وهو مكان يلتقي فيه التزلأ من مختلف الأعمار والميول والاندماجات الاجتماعية ، وإن كانوا جميعا قادرين على دفع نفقاته التي أصبحت في متناول الطبقة الوسطى ، بعد أن كان مقصورا على خدمة كبار القوم والأثرياء فيما قبل الثورة ، ومازال يحمل بعض أمارات الأرستقراطية الزائلة ، فيما عدا «زهرة» التي تعمل لكسب عيشها بخدمة هؤلاء التزلأ .

وهو مكان يطل على البحر ، ويلعب البحر والجو وتقلباته بوجه عام دورا مهما في خلق الخلفية بوصفها وسيلة غير مباشرة للتعليق على الأحداث . والربط بين العالم الداخلي للشخصيات والعالم الخارجي المحيط بها .

وفي هذا البنسيون تلتقي الشخصيات ، تجتمع وتنفرد ، تجمعها مائدة الطعام وليالي أم كلثوم والاحتفال برأس السنة ، كما يجمعها كل ما يعصف بالبنسيون من أحداث غريبة مثيرة تبلغ درجة العنف أحيانا . فإذا انتقلنا إلى الشخصيات الرئيسية وجدنا أن كل واحدة منها تظهر لنا متميزة منفردة وأنها نعرف عليها لاعتن طريق الوصف والتعليق بل عن طريق ما ينقل إلينا من وعيها ، وما يدور به من خواطر وأحاسيس .

هنا نلاحظ أن المؤلف قد اختفى نهائيا كما اختفى الراوى التقليدي ، سواء كان الراوى «العارف بكل شيء» أو «شاهد العيان» ، فقد استخدم نجيب محفوظ أسلوب «الوعي المتتق» لأربع شخصيات ، نرى الأحداث والشخصيات الأخرى كما تقع على وعي كل واحدة منها على حدة .

ومن هنا كان على المؤلف أن يحدد معالم تلك الشخصيات ومظاهر

التالية :

« البحر يمتد نحى مباشرة كأنما أراه من سفينة . وهو يترامى حتى قلعة قايتباي ، محصورا بين سياج الكورنيش ودراع حجري يضرب في الماء كالقول . بينها يخنق البحر . يتلاطم موجه في تناقل وهو كظيم ، بوجه أسود ضارب للزرقة منذر بالغضب . يضطرم بياض محشو بأسرار الموت ونفائاته » ص ٨٧ - ٨٨ فهنا نجد صورة البحر المحصور كالقول ، والبحر المحشو بأسرار الموت ونفائاته - وهي صور - قائمة بحقيقة ، تعكس شعوره بالفشل والإحباط والخوف الكامن في داخله ، بالرغم مما يبدية من مرح .

أما منصور باهى الذى خان الثورة فتسيطر على وعيه صورة « السجن » و « النفى » و « العفن » و « المستنقع » و « الجحيم » . فهو يحس بالجحيم في الداخل وفي الخارج ، ويردد أقوالاً مثل « الخثالة هي الخثالة » ، و « طعم السم وعواقبه » ، ويرى في حنقه على سرحان حنقا على نفسه ، وفي « أدوية » أداة من أدوات التعذيب . أما زهرة فيرى أنها « المنقية الوحيدة » في البنسيون ، ويطابق بين خيانه لدرية وخيانة سرحان لزهرة ، وينقل على نفسه الشعور بالخيانة فيردد :

« هويت إلى الحضيض » (ص ١٨٨)

« تحولت إلى جثة هامدة » و « تأبرت على الموت » . (١٨٩) .

ويرى ذاته في زهرة وقد « سلبت الشرف وهجرت بلا كبرياء » ، ويضيف :

« خيل إلى أنني أنظر في مرآة » . وهذا التردد بين زهرة تارة وبين سرحان تارة أخرى إنما يدل على اضطراب وجهة نظره . فهو مثل من أمثلة « وجهة النظر » التي لا يعتمد عليها ، في حين يمثل كل من عامر وجدى وحسنى علام وجهة نظر يعتمد عليها ، لأنها تمثل وجهة نظر شخصية بعينها ، وقطاعا تنتمي إليه هذه الشخصية أيضا إلى حد كبير . ومنصور باهى مثله مثل سرحان البحري ، شخصيته مريضة ، فكل منها يخون الثورة بطريقة مختلفة ، يخونها باهى بعدم الثبات على المبدأ ، وبخوفه وتردده ، ويخونها سرحان بانتهازيته وعدم أمانته في إخلاصه للثورة ولزهرة في آن واحد .

وفي كلتا الحالتين تتم وجهة النظر عن درجة من حب الخير والشرف ، ولكنها درجة لا تكفي لمقاومة الشر والخوف والتردد . حين يرى سرحان زهرة تذكره بحو الريف وحلاوته ، ولكنها ترى من خلال صور حسية شهوانية ، تتم عن طبيعته الجشعة المتقلبة :

« هاى لايف .

معرض أشكال وألوان مثير للشغب ، شغب البطون والقلوب . وجبة هائلة من الأنوار الباهرة ، تسبح فيها قدور فواتح الشهية ، العلب الحريفة والمكسرة ، اللحوم المقددة والمدخنة والطازجة ، الألبان ومستخرجاتها ، القوارير المضلعة والمنبسطة والمبططة والمربعة والمنبعجة بشتى الخمور من مختلف الجنسيات . لذلك تتوقف قدماى بطريقة أوتوماتيكية أمام كل بقالة يونانية .. وهواء الحريف يلفحنى بدسامته الجنسية ، وعيناي ترنوان إلى الفلاحة بين الزبائن أمام الطاولة . طوبى

ثم وهو يبدى رأيه (داخليا) في أولئك الذين خلفوا جيله من الصحفيين :

« راكب طيارة ! أيها القرعة جوز المقعم شحما وغباء .. إنما خلق القلم لأصحاب العقول والأذواق ، لا للمجانين المعريدين من ضحايا الملاهى والحانات .. ولكن قضى علينا طول العمر بالسير في ركاب زملاء جدد في المهنة ، لقنوا علمهم في السيرك ، ثم اجتاحوا الصحافة ليلعبوا دور الهلوانات .. » (ص ١٤) .

وتكرر صورة الشيء القديم حين يقول مشيرا إلى ماريانا « ما أجمل أن نوضع في متحف جنبا إلى جنب (ص ١٩) أما الماضي بيطولانه وآماله فتشير في نفسه « زهرة » بشبابها ونضارتها وإيمانها بالثورة ، فحين تقول عن طلبة مزروق .

« - يظن نفسه باشا وقد مضى عهد الباشوات » .

يقول :

« وقع قولها من أذى موقعا « غريبا » فدار رأسى في دائرة سحرية قطرها قرن كامل » . (ص ٤٥) وتذكره بسعد زغول عن طريق تداعى الخواطر ، فينتقل فكره من الباشا إلى الأفندى وإلى الفلاح ، وإلى حدث من أيام الزعيم سعد زغول واعترافه بأنه فلاح واستماعه للشباب . إن وجهة نظره هي وجهة نظر رجل آمن بالثورة ولكنه صدم ببعض نتائجها .

وفي مقابل وجهة النظر هذه نجد وجهة نظر حسنى علام (وهي إحدى وجهات النظر المنتقاة) ، ووجهة نظر طلبة مرزوق الثانوية ، وكلاهما ناقم على الثورة ، فالأول لأنها قضت على الثروات ورفعت من قدر ذوى الشهادات ، والثاني لأنها أطاحت بثروته وتركته حائرا غاضبا لا يتورع عن أن يناق المومنين بها ، مثل سرحان البحري .

أما حسنى علام ففي حالة غيظ وعدم استقرار ، يعكسها الجو ونحواله المجنون بالعربة ، وجريه وراء بنات الليل ، وعدم تورعه عن مهاجمة « زهرة » ، وترديده لكلمة فريكيكو . ولنقرأ هذه الفقرة التي تجمع بين جنباتها إشارات إلى البحر والثورة ، ومشاعره نحوها مشاعر حادة متباينة ومتضاربة :

« فريكيكو .. لا تلمنى !

وجه البحر أسود محتقن بزرقة . يتميز غيظا . يكظم غيظه . تتلاطم أمواجه في اختناق . يغلى بغضب أبدي لا متنفس له .

ثورة . لم لا . كى تؤذيك وتفقركم وتمرغ أنوفكم في التراب . يا سلالة الجوارى . إني منكم ، وهو قضاء لا حيلة لي فيه . وقد عرفنى ذات العين الزرقاء بقولها « غير مثقف » ، والمائة فدان على كف عفريت ، وقبعت تنتظر ثورا آخر . »

ومن الخواص الأسلوبية التي ترتبط بوجهة نظر حسنى علام تلك الجمل القصيرة التي لا تكاد تترايط ، والتي تشكل جزءا من الأسلوب التأثيرى المستخدم في أسلوب تيار الوعي ، ثم تلك الصور الحسية التي ترتبط بطبيعته كما في « تنتظر ثورا آخر » (ص ٢٠) وكما يتضح في الفقرة

للأرض التي غدت وجنتيك ونهديك . » (ص ٢٠٣ - ٢٠٤) .

فإذا انتقلنا إلى النقطة التالية وهي التفاعل بين وجهات النظر وجدنا أن هذا التفاعل يدور حول موضوعين محددين هما الثورة أولا ، ثم زهرة ثانيا ، ومحاولتها التعلم ، وقصة حبها مع سرحان البحيري مع ما في ذلك من ارتباط على المستوى الرمزي .

أما الثورة فتتفاعل بشأنها وجهات نظر عامر وجدى وطلبة مرزوق من ناحية ، والمدام ومرزوق وعامر وجدى من ناحية ، ومرزوق وسرحان البحيري ، وحسن علام وسرحان البحيري - في أوقات متفرقة - ثم زهرة وعامر وجدى فقط . وكأن وجدى وزهرة هما المؤمنان الوحيدان بالثورة ، وجدى كان يعلم بها ، وزهرة تريد أن تعيشها ، في حين يحشاها وينافقها طلبة ، ويخونها منصور وعلام .

ويحدث هذا التفاعل على مستويين : المستوى الخارجى عن طريق الحوار ، والمستوى الداخلى عن طريق مشاعر أصحاب وجهات النظر المختلفة ، الواحد نحو الآخر . وسنكتفى - لضيق المكان - بتقديم مثل أو مثليين لكل مستوى . فإذا اخترنا المثل الأول لهذا التفاعل وجدنا أن الحوار يدور بين طلبة مرزوق وعامر وجدى ، وتقوم المدام بدور المعلق على مايقولان . ولكن ذلك يحدث بعد أن نكون قد عرفنا موقف وجدى من مرزوق كما ينعكس على وعيه في أول لقاء لهما في البنسيون :

«يميل إلى القصر والبدانة ، متنفخ الشدقين واللغد ، وله عينان زرقاوان رعم (سمرة بشرته ذو طابع أرستوقراطى لاخطئه العين ، وبم عن صمته المتكبر إذا صمت ، وحركات رأسه ويديه المترنة المرسومة بدقة إذا تكلم » . (ص ٢٨)

ويتضح من هذا الوصف الخارجى أن مظهر طلبة مرزوق لا يروق لعامر وجدى ، فليس انتفاخ الشدقين واللغد ، ولا العيون الزرق في بشرة سمراء ، من علامات الوسامة في شيء - كما يتضح في النبذة الموجزة عن تاريخه . فحين تقدمه المدام بقولها :

«كان وكيلًا لوزارة الأوقاف ، ومن الأعيان الكبار » .

يأتى رد الفعل من جانب عامر وجدى في صورة تقرير لواقع ماض :

«لم يكن عندي في حاجة إلى تعريف . عرفته من بعيد بحكم مهنتي على عهد النضال السياسى . وبطبيعة الحال من أعداء الوفد . وتذكرت أيضا أنه وضع تحت الحراسة منذ عام أو أكثر ، وأنه جرد من موارده عدا القدر المعلوم » .

ثم بلى ذلك حوار تقول فيه المدام برثاء :

«كان يملك ألف فدان ، كان يلعب بالمال لعبا ..

وهنا قال الرجل بامتعاض :

«انقضى عهد اللعب .

«وأين كريمتك ياطلبة بك ؟

« في الكوبت مع زوجها المفاول .

وكنت أعلم أن الحراسة فرضت عليه لشبهة تهريب ، بيد أنه فسر مأساته قائلا :

« خسرت أموالى جميعا ثمنا لنكتة عابرة !
فسألته :

« هل دعيت إلى تحقيق ؟

فقال بازدراء :

« المسألة بكل بساطة أنهم كانوا في حاجة إلى أموالى .. (ص ٢٨ - ٢٩) وهكذا يكشف الحوار بهدوء ودون جلبة أو تعليق عن وجهتي نظر المشتركين فيه .

ويتأكد موقفها في الحوار الذى يحىء بالفقرة التالية من الرواية ، والذى يقدم له مرة أخرى بلمحة من وحى وجدى :

«لم يكن على مائدة الإفطار سوانا . وكانت الأيام القلائل الماضية قد قربت بيننا ، وأزالت حواجز الحذر ، فقلب الأنس بروح الجليل الواحد على الخلافات البالية ، وإن انطوى كل منا في أعماقه على مزاج متفرد مناقض لصاحبه . ولكن نجى أوقات يبرز المزاج الثاوى في الأعماق ليثير الغبار والتحديات . أجل قد سألتى بلا مناسبة :

« أتدرى ما السبب وراء المصائب التي حلت بنا ؟

فتساءلت بدهشة :

« أى مصائب تعنى ؟

« أيها الثعلب ، إنك تعرف تماما ماأعنى .

« ولكن لم نحل لي مصائب من أى نوع كان ..

رفع حاجبيه الأشيبين وقال :

« لقد اغتيلت شعبييتكم كما اغتيلت أموالنا ..

« لعلك تذكر أنى خرجت من الوفد ، بل من الأحزاب جميعا ، منذ

حادث ٤ فبراير ..

« ولو .. ثمة لطمة أطاحت بكبرياء الجليل كله .

قللت زاهداً في الجدل :

« بصرف النظر عن موقفى فأنى مشوق إلى معرفة رأيك ..

قال بهدوء وازدراء :

« يوجد سبب بعيد في طرف الحبل المشدود حول أعناقنا ، شخص

لايكاد يذكره أحد ..

« من هو ؟

« سعد زغلول !

لم أتمالك من الضحك ، فراح يقول بحدة :

« أجل ، منذ دأب على إثارة الإحن بين الناس ، والتطاول على

الملك ، وتلقى الجماهير ، رمى في الأرض ببذرة خبيثة ، ومازالت تنمو

ونتضخم كسرطان لا علاج له ، حتى قضى علينا .. »

(ص ٣٠ - ٣١) .

وفي هذا الحوار الذى يتسم بالواقعية والصدق وعدم التكلف ،

يكشف طلبة عن موقفه باستخدام عدد من التشبيهات القوية ، والصور

البلاغية ، مثل الاغتياال ، والحقن بالجليل المشدود حول الأعناق ،

والبذرة التى تصبح سرطانا .

أما وجدى فلا يتجاوز تعليقه على أقوال طلبة الضحك ، وهو

أبلغ تعليق . ومن الواضح أن المؤلف يعتمد على استخدام المفارقة ،

الحدث . واستجابة بعض شخصيات الرواية لذلك الحدث بشكل متعاطف أو العكس .

ومن الجدير بالذكر هنا أن إحدى خصائص هذه الرواية وغيرها من أعمال يوسف إدريس أننا نرى الحدث ورد الفعل لا من وجهة نظر فردية فحسب ، بل من وجهة نظر جماعية أيضا . فقصّة المرأة البائسة المعذبة عزيزة ، بل حياة الترحيلة كلها ، لا ترى من وجهة نظر فكرى أفندى أو غيره من أهل التفتيش فحسب . بل نرى القرية كلها ، بأطفالها ثم رجالها ونسائها ، وهم يتحولون أمام عيوننا من احتقار وكره وغضب تجاه الترحيلة إلى التفهم والحب والتعاطف .

فإذا أردنا اختيار بعض التسميات النقدية لوجهة نظر المؤلف الراوى فى هذه الرواية أمكننا أن نقول إنها تجمع بين وجهة نظر الراوى العارف بكل شيء ، والموجود فى كل مكان ، الذى يعلق على الحدث ، ويشرح ، ويقدم الصورة التسجيلية . وبين وعى بضع شخصيات وردود فعل الجماعات . ولعل إضافة يوسف إدريس تتمثل فى هذه الناحية أكثر منها فى تلك الخطبة أو المحاضرة التى نجدها فى الفصل الرابع من الرواية مثلا . ففى الرواية الإنجليزية أمثلة عدة لمثل هذه الكتابات التى تعالج موضوع كتابة الرواية تارة ، أو وظيفة الفن تارة ، أو موضوعا يرتبط بأحداث الرواية . مثل تأثير البيئة على الشخصية ، كما هو الحال فى بعض أعمال « هنرى فيلدنج » أو « جورج إليوت » مثلا . الجديد هنا أن « الغرابوة » يمثلون النصف الأهم من جماعى القصة : جماعة أهل التفتيش وجماعة الترحيلة ، وأن الحدث المهم ، وهو قتل طفل حديث الولادة ، ما يلبث أن يلتصق بهم ، ولكن حكاية الحدث لن تتم قبل أن يحدث التلاحم بين الجماعتين .

ثم هناك سبب قوى آخر لتبنى يوسف إدريس هذا الأسلوب ، وهو أن « الغرابوة » حتى قرب نهاية القصة لم يكن لهم صوت ، فالصوت المسروع هو صوت أهل القرية بقيادة فكرى أفندى والأسطى محمد وصالح الخولى وغيرهم .

فحين يعبى التفكير المأمور بعن له فجأة أن « الخاطئة المجرمة » لا بد أن تكون إحدى نساء الترحيلة ، يقدم لنا يوسف إدريس مشهدا رائعا ، ترن فى جنباته كلمة « دول » ، إشارة إلى « الغرابوة » الذين يشار إليهم بذلك الضمير المجرد .

وأشار فكرى أفندى فجأة بالخيزرانة التى كانت معه ، أشار إلى الفضاء الكائن خلف الإصطبلات وقال :

« لازم واحدة من دول . وتطلعت العيون والقلوب إلى حيث يشير ، وجاءه الجواب من أكثر الواقفين ، وكأنه فرحة بالبراءة .

« هم . ما فيش غيرهم . ودى عايزة كلام . دول غرابوه ولاد كلب . قالوا هذا وتحفروا جميعا لأى إشارة تصدر عن المأمور . » (٢٤)

غير أن المأمور يعود فيقول :

« والله يمكن البنت نبوية . »

ويتفق الجميع معه . ولكن رأيه النهائى هو :

« أبدا . هم دول ما فيش غيرهم . »

ونبرة الصوت إلى جانب الصورة الفنية . فوصف طلبه لسعد زغلول لا بد أن يثير ضحك عامر وجدى ، نتيجة للتضاد الواضح فى حين يحس عامر وجدى بشيء من التعاطف مع طلبه ، ويرى « أنه يستحق شيئا من الرثاء . عليه أن يبدأ حياة جديدة مريرة بعد الستين » (ص ٣٠) فإن طلبه لا يرى إلا عملاء من حوله ، حتى فى المدام وعامر وجدى ، ولا ينفذه من ذلك الإحساس سوى إدراكه أن « المدام قد فقدت زوجها فى ثورة ، وماتها فى الثورة الأخرى ، وإذن فسوف نعزف لحنا واحدا » (٢٣) . وهو بلا شك لحن من الغضب والكراهة ، مع ماتضمنته الصورة من مفارقة ساخرة . أما بشأن عامر وجدى فيقول طلبه : « فكرت ، واقتنعت : أن التاريخ لم يعرف عسيلا فوق الثمانين » . (ص ٣٢) ويبرز كرهه للثورة بقوله إن اعتداءها على ماله إنما هو اعتداء على سنن الله وحكمته ، وهو الزعم الذى تبرر به طبقة المستغلين فلسفتها .

وهكذا نرى كيف أن استخدام وجهات نظر متعارضة قد أفاد موضوع الرواية من جهة تقديم صورة موضوعية لا يقتحمها المؤلف ولا يفرض عليها تعليقا أو رأيا شخصيا .

فإذا انتقلنا إلى النموذج الثالث من أساليب وجهة النظر فى رائعة يوسف إدريس « الحرام » فقد يبدو وكأن يوسف إدريس يستخدم « وجهة نظر » المؤلف « العارف بكل شيء » بالشكل التقليدى ، ولكن النظرة المدققة ، وبخاصة بعد سماع المؤلف وهو يشير إلى استحداثه أسلوبا فنيا جديدا كل الجدة فى روايته (٢٣) ، تكشف أنه يبدأ من منطلق المؤلف الراوى ولكنه يستخدم أكثر من تشكيل واحد من هذا الأسلوب البالغ الرثاء .

ففى داخل إطار وجهة نظر المؤلف الراوى الذى يتحدث بضمير الغائب ، يضمن المؤلف وجهة نظر إحدى شخصيات الرواية ، بحيث نرى الحدث فى عدد من فصولها من وجهة نظر فكرى أفندى مأمور التفتيش . ومع ذلك فالمؤلف الراوى يحتفظ لنفسه بوظيفة إلقاء الضوء على جوهر القضية التى تقوم حولها « الحرام » ، وهى قضية « الغرابوة » ، تلك الفئة المطحونة من العمال الزراعيين ، التى يقرر المؤلف أن الرواية قد غيرت النظرة إليها ، وذلك عن طريق تعريف دقيق متعاطف فيما يشبه الخطبة أو المحاضرة ، تتخلل بعض فصول الرواية وأحداثها .

ولعل أهم ما يجب تأكيده هنا هو أن هذا الأسلوب لا يتعارض مع موضوعية الرواية فى شيء . وذلك أن الرواية فى تعريفه بحياة عمال الترحيلة « إنما يلتزم أسلوبا يكاد يكون تسجيليا ، يقدم فيه الحقائق مفصلة كما سرى ، وهو بذلك لا يقحم شعورا شخصيا على هذه الصورة التسجيلية ، التى تقوم وجهة النظر فيها على العلاقة بين المؤلف وموضوعه .

وحين تتسم نبرة صوته بالسخرية ، كما هو الحال فى بعض إشاراته إلى البوليس والنيابة (رجال الأمن) فإن ذلك يأتى مرتبطا ببعض مظاهر سلوكهم التى تبدو واقعية ولكنها شائنة مخجلة .

وحين تتسم نبرته بالتعاطف فهى نتيجة لما يقدم إلينا عن طريق

وغمغم الواقفون حوله . بلعنون الغرابوة ويؤيدون . « (ص ١٧ - ١٨)
وحيث يلتقط المؤلف الراوى الخيط ويبدأ فى تعريفنا بهؤلاء الغرابوة ، كما
يفعل فى بداية الفصل التالى ، لا يزعجنا الأمر من الناحية الفنية ، إذ
يبدو أنه يفعل ما ليس منه بد .

والغرابوة ليسوا من قاطنى التفتيش ، ولا يمكن لأحد أن يتصور
أنهم من قاطنى التفتيش ، إذ ليسوا هم أكثر الناس فقراً فى بلادهم ،
الذين يدفعهم الفقر إلى اللجوء إلى العمل فى التفتيش البعيدة . وترك
دورهم وقراهم سعيًا وراء يومية لا تتعدى القروش القليلة ؟ اليسوا هم
ذوى الأعمال البالية . والرائحة الغريبة . والحلقة الكريهة ؟ لا يمكن
لأحد أن يتصور أنا كهؤلاء من قاطنى التفتيش ، فقاطنوا التفتيش كلهم
مزارعون محترمون ، لكل بيتهم وأولاده وبهائمهم وجلبابهم النظيف الجديد
الذى يرتديه بعد انتهاء العمل ليسهر به فى القهوة . ويروح به المآثم
والأفراح ...

أما الغرابوة أنفسهم فقد كانوا لا يقيمون وزناً كبيراً لترقية الفلاحين
أو نظرتهم ، وكأنهم هم معترفون أنهم غرابوة ، وأنهم ترحيلة ، وكأنهم
أى شيء قد يحظر على بال أى إنسان . فإدام الواحد منهم قد حظى
بمكان فى الترحيلة ، وضمن أن يعمل أكثر من ثلاثة شهور كل يوم
وبأجر ، فليقل عنه القائلون ما شاءوا . « (ص ١٩ - ٢٠)

ونمضى أحداث الرواية ، ثم يعود المؤلف للظهور فى الفصل الرابع
عشر ليقدّم إلينا حكاية عزيزة ، ثم فى الفصل الخامس عشر يسجل
وجهة نظر أهل التفتيش الذين يدركون أن للغرابوة بيوتا وزوجات
وأطفالا . فى فقرات من أجمل فقرات الرواية المصرية .

• هوامش

Wayne Booth, 'Distance and Point of View' Theory of the Novel, p. 87. (١٣)

See Aspects of the Novel, pp. 118 - 128. (١٤)

See Theory of the Novel, p. 117. (١٥)

(١٦) نفس الصفحة

(١٧)

Kathleen Tillotson, The Tale and the Teller (London, 1959) pp. 10 - 11.

(١٨) نفس المرجع ص ١٢ - ١٣

(١٩) نفس المرجع ص ٢٤ .

Theory of the Novel, p. 109 - 110. (٢٠)

(٢١) انظر نفس المرجع ص ٩١ .

(٢٢) انظر بوث بنفس المرجع ص ٩٢ - ١٠٦

(٢٣) فى تعليق على بحثين عن المرأة الريفية فى الرواية المصرية :

«إنجيل بطرس سمعان» «صورة المرأة الريفية فى الرواية المصرية»

منى أبو سنة :

«An Egyptian Literary Perspective of the Rural Woman».

ألقى فى الندوة الدولية عن المرأة الريفية والتنمية (القاهرة ١ - ٤

ديسمبر ١٩٨٠) ونشرا ضمن أبحاث الندوة - القاهرة ١٩٨١ .

(٢٤) يوسف إدريس : «الحرام» طبعة مكتبة غريب ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٧ - ١٨ .

Philip Stevick, ed. The Theory of the Novel, (New York and London, Macmillan, 1967), p. 85. (١)

(٢) نفس المرجع ص ٨١

Robert Scholes and Robert Kellogg, The Nature of Narrative (London: Oxford University press, 1966) Reference to 1971 edition, p. 250. (٣)

(٤) نفس المرجع ص ٢٥١

(٥)

Norman Friedman, 'Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept,' The Theory of the Novel, op. cit, p. 112.

J. W. Beach, The Method of Henry James, (New Haven, 1918) (٦)

Percy Lubbock, The Craft of Fiction (New York, 1921) (٧)

Beach, The Method of Henry James, pp. 56 - 71. (٨)

Lubbock, The Craft of Fiction, p. 62 (٩)

(١٠) انظر لزيادة التفصيل : أنجيل بطرس سمعان «صورة سيدة» فى بين الرواى والرواية (القاهرة . مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٢)

(١١) انظر :

Malcolm Bradbury, Possibilities (London, Oxford University Press, 1973), Part I, pp. 3 - 27.

Aspects of the Novel (London and New York, 1927). (١٢)

زوروا

دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني

المصاحف والتفاسير • كتب إسلامية
كتب التراث • الموسوعات والمجموعات
الكاملة • كتب أدبية • كتب علمية
كتب متخصصة بالعلوم الاجتماعية
والقانونية والسياسية • كتب
الشعر • كتب جامعية
كتب متخصصة باللغة والنحو
والصرف • كتب تاريخية
وجغرافية • كتب متخصصة
بالتربية والتعليم
الأعمال الكاملة للدكتور طه حسين
الأعمال الكاملة للأستاذ عباس محمود العقاد
المكتبة الشعبية للأستاذ توفيق الحكيم

صدر حديثاً

من سلسلة أعلام الأدب المعاصر في مصر

طه حسين

القرآن الكريم (لمبة فاخرة)

بالتدوين بمقاس ١٤×١٨ سم

قاموس الفارسية

فارسي / عربي

تأليف: د. عبد المنعم محمد صنيح

إيران والعراق

في العصر الجوفي

تأليف: د. عبد المنعم محمد صنيح

DAR AL-KITAB AL-MASRI
33 Kasre elni st CAIRO, EGYPT PO BOX 156
phone 742168-754301-744657
Cable kitamisr CAIRO TELEX: 92336
CAIRO ATT. 134 KTMCAIRO - EGYPT

DAR AL-KITAB ALLUBNANI
Printers, Publishers, Distributors
Po Box 3176 - Cable KITALIBAN Beirut
Lebanon, Phone 237537-254054
TELEX KT L22865 LE

كتب متخصصة بالفلسفة
والمنطق • المكتبات الشعبية
المعاجم • الأطالس
الجغرافية والعلمية • الموسوعات
والمجموعات الثقافية • كتب
ثقافية وأدبية وإسلامية صادرة
باللغة الفرنسية • كتب ثقافية
وأدبية وإسلامية صادرة باللغة
الانكليزية • مجموعة مدرسية
ثقافية باللغات الثلاث:
العربية والفرنسية والانكليزية
الكتب المدرسية باللغات الثلاث:
العربية والفرنسية والانكليزية

الأطفال

• مجلة

الطريق

للقرارة

والمشاهير

تأليف

الأستاذ الدكتور

• مجلة العلوم

في مصر

والمشاهير

تأليف

الأستاذ الدكتور

المكتبة الأندلسية
١- أخبار مجموعة ٢- افتتاح الأندلس
٣- قضية قرطبة

كتب التراث

• تاريخ القرآن • أعراب القرآن
للمراجع ٣ مجلد

قلائد الجمان

دار الكتاب المصري

فرع دار الكتاب اللبناني
٣٣ من قصر النيل القاهرة - بريقيا: كلاس
٧٤٤٦٥٧/٧٥٤٣٠١/٧٤٤٦٦٨
من ب ١٥٦ القاهرة

TELEX: 92336 ATT: 134 K.T.M
CAIRO - EGYPT

لبنان: بيروت من ب ٣١٧٦ بريقيا: كلالان

ت ٤٠٨٣٠٤ / ٩٣٧٥٣٧ / ٩٥١٩٩٤ LE KT.L22865

في القراءة المصيرية

تحقيق في الأصول الثقافية

البدء في محاولة التقييم العام ، الفكري والفني ، لظاهرة أدبية أو فنية كانت قد انطلقت إلى عالم الوجود كالمغامرة ، أو الضرب الريادي - بالإبداع - في عوالم لا نهاية لأبعادها ، بأدوات جديدة وحساسية طازجة - هذا البدء في تلك المحاولة ، يكاد يكون مساويا للقول بأن «المغامرة» قد أنهت ، وأنها تتحول ، إن لم تكن قد تحولت حقا ، إلى ظاهرة تقليدية ، رسخت أصولها ، وانضحت معالمها ، إذ تجاوزت مرحلة التكوين . تصبح تلك المغامرة ، التي استقر بأصحابها مكانهم ، وألف الناس أدواتهم وحساسيتهم ، مطالبة - من ناحية - بأن تحاكم نفسها ، وأن تقبل محاكمة الآخرين لها من ذوى الأهلية ، ومطالبة - من ناحية أخرى - بأن تتجاوز نفسها ، أو يتجاوزها مغامرون جدد ، لا يستريحون للتقليد . ولكل مغامرة من هذا النوع بواعث أو دوافع لا يكون البحث عنها جزءا أصيلا من عمل النقد الفني أو الأدبي ، لأنه بحث سيزداد اعتماده على أدوات مؤرخ الثقافة ، وناقد تاريخها ، إذا توافرت في لغة هذه الثقافة تلك الأدوات ، على نحو يفوق اعتماده على أدوات النقد المباشر أو التطبيقي . ولكننا نعتقد أن النقد الصحي ، والمتفاعل ، لأعمال جيل الستينيات المصري ، الروائية بوجه خاص ، وفي مجالي القصة بشكل عام والشعر ، لا يقوم دون بحث تلك البواعث أو الدوافع (وكشفها) وقد يكون هذا الكشف أحادي الجانب ، وربما كان بالضرورة كذلك (!) ولكن على البحث أن يجهد من أجل تحقيق موضوعيته .

سأى خشبة

والشخصية ، لكي تتخلق في النهاية حساسيتهم الخاصة ، أى طريقته في الإدراك . وفي التعبير ، وفي البناء ، الأحداث والوقائع والتجارب العملية تتحول إلى معان وأفكار وعبارات وأشكال ، قبل تحولها - وفي أثناء ذلك - إلى تجارب انفعالية ، تحتاج عند المبدع إلى بناء فني . ولذلك لا نرى بابا ندخل منه إلى بحثنا غير باب الأصول الثقافية (الفكرية) التي نبعت منها . وقامت عليها تجربة جيل الستينيات الروائية .

ولنح ، حينئذ نشير فجأة ، في السياق السابق إلى تجربة ذلك الجيل الروائية . لا يغيب عن بالنا أن الغالبية العظمى من كتاب الرواية فيه قد بدأوا تجربتهم الإبداعية كلها بالقصة القصيرة . وبصرف النظر عن القرابة الفنية بين النوعين الأدبيين (الرواية والقصة القصيرة) ، وبصرف النظر أيضا عن آراء تقليدية كثيرة لا يستهان بها ، نقول بأن ممارسة أحد الكتاب لأحد النوعين لابد أن تفتح طريقه إلى ممارسة النوع الآخر ، أو أن هذا - على الأقل - هو أقوى الاحتمالات - بصرف النظر عن ذلك ، فنحن نعتقد بأن تحول الكثيرين من كتاب القصة القصيرة في

ولأننا نتعامل هنا مع ظاهرة إبداعية ، ننسى إلى ذلك الجزء من الواقع ، الذي يطمح إلى إعادة تشكيل الواقع نفسه ، والذي يعيد التشكيل حقا في كل عمل إبداعي ، تشكيلا قائما على وعي خاص وحساسية فريدة وفطرة (موهبة !) قادرة على خلق أبنية فنية أصيلة ومتأسكة - هذا السبب - الذي يبدو نظريا قبل أن يكون عمليا ، وإن كان يعمل الصفتين في آن واحد - لن يكون علينا أن نزل الدوافع أو البواعث «الاجتماعية / السياسية / الاقتصادية» التي حتمت ظهور جيل الستينيات في الأدب المصري . ثم حتمت على أفراد من مبدعيه أن يصوغوا رؤاهم واهتماماتهم ومعاناتهم وحساسيتهم في قالب الروائي . ومع ذلك ، فإن هذا الجانب من الدوافع أو البواعث ، لن يغيب عن بالنا ونحن نبحث عن الأسس التي انطلق منها جيل الستينيات فحتمت ظهوره . ثم حتمت عليه أن يكتب الرواية .

إن الأسس التي تنطلق منها ظاهرة إبداعية فنية إلى الوجود ، هي أسس ثقافية ، هي مكونات المعرفة وصناعة الوعي ، وهي التي تتفاعل مع أذهان المبدعين ، ومع نوع وعيهم بظروف حياتهم العامة

كان بوسع النقاد ، أو مؤرخي الأدب ، أن يعثروا في أعمال أجيال الرواد من الأدباء المصريين ، على المصدر الأساسي للتأثير الفكري ، واضحا أو في حالته «الأصلية» تقريبا ، فهكذا عثر النقاد على موقف الأرستقراطي المستنير ، ممتزجا بتحرر البورجوازي الجديد ، وانهار تلميذ فلاسفة عصر التنوير الليبراليين الفرنسيين ، عند محمد حسين هيكل ، وعثروا على موقف البورجوازي الليبرالي القومي الصغير ، ممتزجا بأفكار محسوبة من الليبرالية الاقتصادية ، والماركسية ، والمادية الفجة عند نجيب محفوظ حتى «الثلاثية» .. ثم امتزجت كل هذه الأشياء بعد ذلك بأفكار محسوبة أخرى من التصوف والرؤية العضوية للتاريخ ، مع قدر من البأس إزاء فكرة «التقدم» ، مازجه العبث مرة ، واليقين من الحتم - الميتافيزيقي أو التاريخي - مرة أخرى ، مع نزوع وطني ثابت ، وإيمان - كإيمان العجائز - بضرورة الإصلاح ، واكتشفوا ثنائية كانط (وابن رشد) . ممتزجة بشعبية فنية ، وبنزوع فلاسفة الملكية الفرنسيين إلى قيم الماضي ، عند يحيى حقي . ولا يصعب تتبع الملامح الواضحة ، المشابهة أو المخالفة ، للأصول الفكرية الخاصة (والشائعة) عند المازني أو توفيق الحكيم .

ولكن محاولة تحديد الأصول الفكرية (المؤثرة إيديولوجيا وجماليًا) لكتاب جيل الستينيات المصري ، ستكون محاولة شاقة - إن لم تكن مستحيلة الاكتمال - في إطار مقال واحد . والأسباب تكاد تكون يديوية .

أولها أن التيارات الفكرية والمدارس الأدبية التي شاركت في صنع فكر هذا الجيل وحساسيته (من جانبها الإيديولوجي والجمالي) لا يكاد يمكن حصرها بين ما هو قديم وما هو جديد ، وبين ما هو مباشر قادم من الحركة الاجتماعية / الثقافية المحيطة بهم في مصر والعالم العربي ، وغير مباشر قادم من مصادر التأثير العقلية الأجنبية ، من فلسفة وفكر سياسي وفنون وتاريخ وأعمال أدبية ونقدية وموسيقية وتشكيلية .

والسبب الثاني هو تشابك كل تلك المؤثرات ، المباشرة وغير المباشرة ، الاجتماعية والعقلية ، وتفاعلها الدائم مع رغبتين متلاحمتين ، نبعثا دون شك عند أجيال سابقة من الأدباء المصريين ، ولكنها بلغت مستوى من النضج الواضح عند أدباء جيل الستينيات : رغبة تحليل الواقع المعيش والثقافات السائدة - المحلية والواردة - في ضوء الفهم النابع من الاجتهاد الخاص لكل واحد من هؤلاء الأدباء ، ثم رغبة تأصيل الفكر الشخصي لكل واحد منهم في ضوء إدراكه لتجاربه الاجتماعية والذهنية ، وما يحصله من تجارب الآخرين المعاصرين له من جيله أو من الأجيال الأخرى . فحينما كان جيل الستينيات قد بدأ يدرك ذاته ، ويكتشف تفكيره «الروائي» من خلال تعامله الملحمي مع العالم / الواقع ، كانت جميع الأنظمة الفكرية الشائعة قد فقدت قابليتها للتصديق ، وفقدت بريقها القديم ، ولم يبق إلا المعرفة بها (أحيانا) ، وحمل «تراث الآباء» ونتائج التجارب الشخصية .

والسبب الثالث ، هو ضعف تأثير أي فلسفة (أقصد : نظاما فلسفيا متكاملًا) لا تنفرد بتجربة سياسية أو ممارسة تطبيقية عملية . تصلح لترشيد التعامل مع العالم / الواقع . فالحاجة إلى أي نظام فلسفي

هذا الجيل إلى الرواية كان ضرورة حتمها نوع الواقع «الاجتماعي الثقافي» الذي أحاط بهم في الخمسينيات والستينيات ، كما حتمها نوع تعاملهم «السياسي» مع هذا الواقع . لقد كتبوا القصة القصيرة ، لا في بداية التجربة الإبداعية فحسب ، تلك البداية التي تحتم دائما نوعا من التهييب إزاء المشروعات الفنية الكبيرة ، ونوعا من تعجل الإكمال ومشاهدة الأثر ومعاناة النتيجة ، بل كتبوها أساسا - ومعظمهم بدأ كتابتها مع بداية كتابته بعامة في نهاية الخمسينيات - من خلال ممارسات جزئية لتجارب مبعثرة ، ومن خلال وعي يثقل العالم الواقع بجزءا ومشتتا ومقسم البناء ، ويفسره تفسيراً أحاديا (دينيا كان أو ماركسيا !) ولكنه يواجه في كل لحظة بعثرته و «لا - انتظامه» المرهق . والمثير للخيال في آن واحد .

ولم يكن التفسير الأحادي ، أبداً كان انجازه ، قادما - على وجه الدقة - من خارج إدراكهم التلقائي للعالم كما قد يتوهم كثيرون ، بل كان تبني أي نوع من التفسيرات التي توحد العالم وترى فيه سياقاً متصلاً وبناء منطقياً متراكباً ، تعبيرا عن توق حقيقي إلى إدراك ذلك العالم الواقع وتغييره ، بإجباره على أن يلم شتات التجارب المبعثرة ، واللحظات المنتزعة من أي سياق ، لكي يصبح مفهوما قابلا لأن يحاط به . ولأن يدفع - من ثم - إلى التغير . ولم يكن ذلك التوق متعسفا أو ذاتيا ، فقد كان العالم من حولهم لا يكف عن الادعاء بأنه سياق متصل ، وبناء منطقي متراكب ، وأنه «يجري تغييره» بإرادة واعية ، ووفقا لتصور عقلاني يعي حاجاته من المعرفة ، والعدل ، والحرية ، والجمال . لقد «علمهم» العالم / الواقع حلمهم وغرسه فيهم . ثم اكتشفوا منذ أوائل الستينيات على الأقل ، أن ما تعلموه كان «الضرورة» التي ينبغي أن تكون ، ثم لم تكن .

إن ذلك التوق إلى إدراك العالم وتغييره ، الذي غرسه في جيل الستينيات المصري مجتمع ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ودولتها ، هو ما جعل تعامل هذا الجيل مع عالمه الواقع تعاملًا «سياسيًا» ، يطمح على الدوام إلى التفاعل بين ذات الإنسان والعالم / الموضوع ، وإلى إخضاع العالم لإرادة الذات وتصوراتها العقلية عن مستقبل العلاقة ، ومستقبل طرفيها . ولا أعالي إذا قلت إن هذا النوع من التعامل بين ذات الكاتب المبدع وعالمه الواقع ، هو في جوهره تعامل «ملحمي» ، لا بد أن «يسفر» عن كتابة الرواية ، بخاصة إذا كان هذا التعامل مدفوعا بإرادة ذاتية بما تريده من العالم وما تريده له منذ البدء .

هكذا نجد أن هذا الجيل ، الذي ظل حتى ابتداء عقد الستينيات تقريبا ، منشغلا بالقصة القصيرة ، محاولا التجديد فيها ، والتعبير عن مشاغله ورؤاه وعلاقاته بالعالم الواقع ، وعن طموحه في العالم والعالم معه ، من خلالها ، حتى قيل إن قالب القصة القصيرة هو القالب الطبيعي لـ «النفس القصير» الذي اتهم به هذا الجيل في البداية ضمن ما اتهم به - نجد أن هذا الجيل قد شرع يفكر تفكيراً «روائيا» منذ بدايات عقد الستينيات تقريبا^(١) ، مستخلصا من نظراته المحدودة ، ومن تجاربه الجزأة مع عالم بدا له ممزقا فاقد المنطق ، ومتناقضا مع ما يدعيه عن نفسه من وحدة وتماسك ومنطقية .

إذا كان وعيه ، وعمله ، يصنعان له دون اختيار ومسئولية ، وحقيقة الجنس والإرادة في عصر يقال فيه إن الدافع الجنسي ، أو إرادة الحياة ، أو كليهما ، يحركان الحياة البشرية دون شريك ..

أما الدين السائد ، أو «الدين» على الطريقة الشعبية ، فلا ترفع فيه عن حقيقة معيشة ، ولا وعي له - في الوقت نفسه - بما يتجاوز العيش اليومي المباشر في القرية والحارة . وهو في المكاتب والمصانع والجامعات يتعاش - في داخل عقل الإنسان الواحد - مع شذرات من أنواع شتى من الوعي . متناشئة مع جوهره أو متناقضة معه ، ولكنه يتعاش معها فحسب : لا يحتك بها ولا يتعامل معها إلا إذا تعرضت لجوهر الإيمان بوجه خاص ، فحينئذ يرفضها ، فجأة ودون نقاش .

الترعة الفلسفية :

الترعة السائدة بين المثقفين التقليديين من جيل الأجداد والآباء . هي ترعة الاحتماء بالماضي الذهبي في مواجهة طغيان «الغزو الفكري» - الثقافي - الحضاري «القادم من الغرب» . وهي ترعة الذعر من «الأجنبي» . المسترجح بالكراهية له والاستعلاء عليه في نفس الوقت . وهي ترعة أصابت جيلا بأكمله أو جيلين ، وكان ذلك عندما ، فقد كانت تلك الترعة تسيطر على المجتمع المصري في القرن الأسبق . حتى عاجلها ، أو ردعها ، «الغزو» الفعلي والانحزام . واكتشاف إمكانية الاستفادة من الفرع دون خسران الذات القومية ، ودون الذوبان في ثقافة الغزاة . وإذا كانت هذه الترعة لم تجد لها منذ الخمسينيات ممثلين أقوياء على المستوى الفكري . فإن جيل الستينيات قد واجه ما يشبه «الحملة المنظمة» من جانب وسائل الإعلام الجماهيرية ، للترويج للترعة السلفية وتقديمها بوصفها المنبع الأصلي للفكر «الرسمي» . ولم يكن من الممكن لتلك الحملة أن تكسب عقول مثققي الستينيات ، فضلا عن المبدعين والأدباء . ولكنها - لنجاحها الجماهيري على الأقل - نجحت في إثارة اهتمامهم بثقافة الأسلاف ، وبمحاولة اكتشاف علاقتهم الحقيقية بتلك الثقافة في تجلياتها الواقعية . وفي الصور التي تتحصد بها في قيم حياة الآباء والأجداد ، وسلوكهم العقيدى وأحكامهم الأخلاقية .

هكذا جاءت الخلفية «الثقافية» الاجتماعية «لبطل رواية» أيام الإنسان السبعة «لنجد الحكيم قاسم» متكونة من ظاهرة الطرق الصوفية في الريف . لا بوصفها إيديولوجية أو عقيدة . ولكن بوصفها نوعا من «تنظيم الحياة» ينتمى إلى عصر ينلاشي ، وجاءت الخلفية الفكرية / الاجتماعية لرواية «الزيتى بركات» لجمال الغيطاني . متكونة من ظاهرة الفكر السرطاني لمراكز القوة الخفية في بناء السلطة التقليدي «على الطريقة الشرقية» . وتكونت الخلفية الفكرية لرواية «الطوق والأسورة» لبهي الطاهر عبد الله . من ظاهرة القيم الخلقية الموروثة التي تتحكم في الحياة . بصرف النظر عن «الإرادة» الفعلية لمن يطبقونها .

الفكر السياسي : سنلتقي هنا ، بأكثر مصادر التكوين والتأثير الفكرين لجيل الستينيات أهمية وغزارة ، وأكثرها تفاعلا مع إبداعهم الروائي بوجه خاص . الذي انعكست فيه تفاصيل تلك العلاقة الملحمية بين مبدعي الستينيات الأدباء ، وعالمهم الواقع . من خلال الفكر السياسي

تأمل في عالم ممزق لا منطق له . يطالب «أبطاله» بأن يرحلوه وأن يعيدوا إليه عقله . أو في عالم مقنوب وظالم يسمى أبطاله إلى تعديل وضعه وإقامة العدل فيه ؟ !

فإذا حسبنا أن جيل الستينيات قد حصل نصيبه مما وصل إليه من تراث آبائه . ومما حصله من تجارب شخصية . ثم تذكرنا أن هذا الجيل نشأ أساسا في غيبة الممارسة الليبرالية السياسية في مجتمعه ، وفي ظل عملية التخلص السطحية من «قيود» الماضي وقوائيه . ومحاولة نسيان التراث على الرغم من الغوص المستمر والختي في طبقة هذا التراث . وبذئس الأسلوب التقليدي . وتذكرنا أن هذا الجيل نشأ في أثناء مرحلة «قاسم» الصراع الاجتماعي . على الرغم من الاعتراف الملقط بأن هذا الصراع بديهي وأنه لا يمكن تجنبه . وتذكرنا أن هذا الجيل نشأ أيضا في ظل انقلب بين النزعات الوطنية : المصرية . والعربية . والإسلامية . في حين كان مطالبًا طوال الوقت بانتظار جنة أرضية يقال له إنها وشيكة الظهور وإن كان القائلون بها لا يفتأون يؤجلون ميعاد الظهور ويتحلقون لذلك الأعداء . وأن هذا الجيل قد نشأ كذلك في ظل إدانة كل ماض قريب . سياسيا . بكل اتجاهاته التي تورطت فيه أو اتى حاربه أو التي تجاهلته . كما أنه وجد نفسه مطالبًا - بوصفه أول جيل عاش عيشه كاملا في ظل المجتمع الجديد . منتظرا تلك الجبهة الموعودة المؤجلة - بالافتداء بـ «جدية» أبناء ذلك الماضي الذي لا يلقى إلا التمجيد المطلق أو الإدانة المطلقة . وبالحذر من تقليد أساليب الحياة الغربية . مع مطالبته باستيعاب علوم الغرب وأساليب «الإدارة» والإنتاج والإبداع . دون أن تكون ثمة جدوى اجتماعية واضحة من التعليم والاستيعاب مع إجداب الوعي واستحالة استقرار معنى للانتماء إلى أية إيديولوجية «رسمية أو معارضة» ...

إذا تذكرنا تلك الملامح المتناقضة المتضاربة . لاقرنا شيئا ما من تصور «المنابع» الاجتماعي الثقافي العام الذي نشأت فيه وتطورت مواقف أبناء هذا الجيل الفكرية . وحاجتهم إلى التعامل المستقل . اعتمادا على قدراتهم الخاصة . مع العالم / الواقع ذلك التعامل «الملحمي» الذي حتم ظهور رواياتهم . أو ملاحمهم التي يصبحون هم أبطالها .

ولكن المكونات العقلية (الفكرية - الثقافية) لذلك المناخ . لم تكن أقل تناقضا . بل بلغت حدا من التشوش لا ضابط له في الغالب . وأسرع إلى القول بأن الضابط المتفق كان الفكر النقدي المسموع والمؤثر . لقد بدأ جيلنا حياته الواعية . ونشاطه الإبداعي . وسط مجموعة متعارضة من أقطاب التكوين العقلي لهذا العالم / الواقع .

الدين الرسمي . والدين السائد :

الرسمي سني محافظ . معلب ومحفوف أو متقاعد في ترفع عن مشكلات العصر الكبرى وقضايا . ولكنه لا يبخل بفتوى صريحة - إذا ضلّت منه حول تلك القضايا : تداخل حرية الفرد وحرية الجماعة . وتقابل مطلب العدل مع مطلب الحرية . وماهية الكون وحقيقته في عصر الفيزيكا النووية والرياضيات النسبية : وحقيقة التاريخ في عصر فلسفات الصراع الحضاري والقومي والطبقى : ومسئولية الإنسان الفرد

ويكتبون في موضوعات شتى ، دون سند من بناء فلسفي مستقل وواضح .

وفي الموضوع الاجتماعي انقسم الفكر السياسي بين الدعوة للديمقراطية ، والليبرالية الاقتصادية والتخطيط في إطار ديكتاتورية مستنيرة ، والاشتراكية الإسلامية ، والاشتراكية الديمقراطية ، والماركسية ، و«اشتراكتنا» التي تأخذ من كل نبع جرة ، حتى أصبح الأسلوب الشائع هو تحديد «اشتراكتنا» هذه - سلبا - بما «ليست عليه» ، دون قدرة على تحديدها إيجابيا بما هي عليه في الواقع أو تكونه .

وفي ظل تلك الفوضى وذلك «اللاتحد» ، أصبح الفكر السياسي المترجم ، أو الوارد من المشرق العربي بوجه خاص - وهو نفسه فكر انتقالي مشتت المصادر ، غامض المصطلحات والمحتوى والأهداف - هو المصدر للتعليم السياسي . ومن خلال الفكر المترجم . تعرف جيل الستينيات فلسفات التاريخ والحضارة ، مصوغة غالبا في ضوء التجربة التاريخية للغرب باستنارة متفتحة أو بتعصب مغلق ، وعلى فلسفات التطور الاجتماعي والتحرر العقلي والتحليل النفسي أو الاقتصادي أو اللغوي - حيث تدخل هذه الفلسفات في نسج الفكر السياسي - ومن ثم «المواقف» السياسية العملية في كل ميدان ، فيزداد بذلك التناقض بين ما يتعلمه جيل الستينيات من «فكر» عملي ، والمواقف التي تتحكم أو تسود في العالم / الواقع الذي يعايشونه .

الاتجاه الماركسي :

ومنذ بداية الستينيات ، كان لهذا الاتجاه ثقله التاريخي - الذي يستمد من نجاحه في إحداث التغير الثوري في بلاد كثيرة أخرى - ولكنه مضى يفقد بريقه باستمرار تجاوز العالم والواقع لتحليلاته ، وباستمرار الاتجاه نفسه في اكتشاف انزله عن الواقع وأخطائه في تحليله ، ومن ثم ملاحقة تغيرات الواقع بمحاولات لتغيير تحليلاته مع تثبيت منطلقاته .. دون جدوى . وبلغت مأساة غربة هذا الاتجاه ذروتها حيناً أمسك بعبارات محدودة (قالها الفيلسوف الماركسي الفرنسي روجيه جارودي) عن قدرة الثقافة العربية / الإسلامية على إنتاج «جدلية علمية» استنادا إلى فلسفة ابن رشد ، وإنتاج «مادية تاريخية» استنادا إلى فكر ابن خلدون ، فكأنما أيقظت هذه العبارات في هذا الاتجاه عقلا غائبا لبعض الوقت ، ولكن دون جدوى .

ومع عجز هذا الاتجاه عن تقديم «فلسفة» نسقية متكاملة قومية الطابع ، ازداد أيضا عجزه عن إبداع «نقد» يتحول إلى جزء أصيل من الظاهرة الثقافية ، سواء بتحليلها بوصفها ظاهرة اجتماعية كلية ، أو بتحليل «مفرداتها» - وهي الأعمال الأدبية والفنية نفسها - التحليل القادر على دمج نفسه في الظاهرة الكلية ، وعلى دفع الظاهرة نفسها - في الوقت ذاته - إلى مزيد من العمق الأصيل والحقيقي .

واللافت للنظر أن الأعمال النقدية والفكرية التي قدمها هذا الاتجاه في عقد الستينيات تكشف عن تحلف الغالبية الساحقة من أصحابها عن متابعة التطور أو فهمه ، ذلك التطور الذي لحق منهم في العالم الخارجي ، شرقه وغربه ، في حين اكتفت هذه الغالبية الساحقة بالتحليل الطبقي العام - السياسي والاقتصادي غالبا - للأعمال

بكل اتجاهاته وموضوعات اهتمامه . لقد تلقى هذا الجيل معظم ما يعرفه ، وما يستخدمه في التعامل الذهني مع عالمه من «فلسفة» ، لا يضارعه في ذلك الأثر سوى الأعمال الإبداعية الكبيرة لعدد محدود من مبدعي الأجيال السابقة ، ولعدد آخر من تراجعات الأعمال الإبداعية الأجنبية ، ثم الكتابات والترجمات النقدية المتميزة لعدد محدود آخر من نقاد هذه الأجيال نفسها . ولا تغالي إذا قلنا إن تأثير أي مصدر آخر - غير الفكر السياسي - كان يعود فينصب في مجرى الفكر السياسي ، متحولا كذلك إلى رافد جديد للفكر السياسي نفسه . إن التأثير «الجمالي» أو الفني ، أو التأثير الإيديولوجي ، لكتابات نجيب محفوظ ذات الطابع التجديدي (منذ «أولاد حارتنا» عام ١٩٥٩) ، أو لكتابات لويس عوض وشكري عياد وعبد القادر القبط ومحمد مندور وعز الدين إسماعيل النقدية ، سواء في أصول النظريات النقدية ، أو في التراث ، أو في النقد التطبيقي ، أو كتابات عبد الحميد يونس وفاروق خورشيد ونيلة إبراهيم في اكتشاف الأدب الشعبي ، أو لترجمات أعمال سارتر وألبير كامو وهيمنجواي وشتاينبك وفوكنر ومورافيا وكتاب مسرح العبيث ، أو لأفلام مخرجي «الموجة الجديدة» الفرنسيين السينمائية .. إلخ .. لم يتم استيعابه (تأثير هذه الكتابات الفنية) إلا من خلال تعامل جيل الستينيات مع هذه الأعمال «الأدبية» تعاملًا سياسيًا أولًا ، فقد كان التجديد الجمالي أو الفني ، أداة من الأدوات الضرورية في إدراك العالم / الواقع - إعادة المنطق والنظام إلى لامعقوليته وفوضاه - وفي تجديده بعد ذلك .

ولكن هذا لا يعني أن «الفكر السياسي» نفسه كان منطقيا ، أو أن عناصر تكوينه كانت ذات بناء متماسك لأركان ، بل العكس ، فقد كان الاحتياج إلى فهم الأعمال الإبداعية الكبيرة (الأدبية ، أو المسرحية أو السينمائية) والأعمال النقدية الكبيرة أيضا ، فيها «سياسيا» وتوجيهها في أذهان الجيل لخدمة «وعيمهم السياسي» ، كان ذلك الاحتياج دليلا آخر على «فوضى» الفكر السياسي نفسه ، وعجزه عن تفسير العالم ، فضلا عن تغييره .

في الموضوع «القومي» انقسم الفكر السياسي - أحيانا عند المفكر الواحد أو المدرسة الفكرية الواحدة - بين الدعوة إلى المصرية ، والدعوة إلى العربية ، والدعوة إلى الإسلامية ، مع دوائر صغيرة من الدعوة إلى «الإفريقية» ، أو الدعوة إلى العالمية . ولم تكن كل «دعوة» قادرة على الارتباط بتصور واحد لما تدعو إليه ، فالمصرية موزعة بين تصور لجدور فرعونية ، أو عربية أو إسلامية أو غربية ، والعربية موزعة بين مفهوم ديني ومفهوم لغوي تاريخي ومفهوم مادي (لغوي تاريخي اقتصادي) ، والإسلامية موزعة بين مفهوم ديني ومفهوم حضاري ، وكلا المفهومين موزعان بين نزعات سلفية وتجديدية ، قومية (عربية) ولا قومية .

وفي الموضوع الحضاري ، انقسم الفكر السياسي ، بين «الأصالة والمعاصرة» ، وبين إعادة اكتشاف الذات في التراث وحده ، وتجديد لذات بالاتجاه غربا حيث نبع التقدم والاستنارة ، وكل ذلك دون تحديد لدلالات المصطلحات أو محتوى الاتجاه . لقد جاءت معظم هذه الدعوات من جانب مفكرين «هواة» يكتبون للصحافة أساسا ،

المتفردة . الأمر الذي ضاعف من عزلة هذا الاتجاه ومن عجزه . حتى أصيب بما يشبه الضمور الكامل .

وبالرغم من العلاقة الملحمية التي قامت بين جبل السنين وعالمه (علاقة الأبطال المنفردين الذين يسعون لتغيير العالم وإعادة صياغته بقدراتهم الذاتية : التي أدت إلى وضع هذا الجيل بالضرورة «على يسار» الواقع الاجتماعي والظاهرة الثقافية) : فإن الخلافات بين هذا الجيل وبين الاتجاه الماركسي لاتقل أهمية ووضوحا عن خلافاته مع العالم / الواقع . الاجتماعي والثقافي .

كانت نزعتهم اليسارية - أو «أصبحت» بالنسبة لعدد منهم - نزعة «تلقائية» تكتسب وعيها وأسسها الفكرية من خلال علاقة جدل واسع ومتعدد الجنبات وطويل المدى مع «كل» ما يغزو عقولهم ووجدانهم من تجارب . وكانت الخزيمة في ١٩٦٧ هي ذروة تلك «التجارب دون جدال» : في حين كان نزوع الاتجاه الماركسي إلى اليسار نزوعا «منطقيا» . يفرض نفسه «ذهنيا» قبل «خوض التجربة» . وبصرف النظر عنها . وبينما تحول النزوع اليساري «التلقائي» إلى نزوع أصيل وفعال وعملية مطردة النمو . متعددة التجليات . تحول النزوع اليساري الذهني إما إلى تبرير للعالم / والواقع . أو خلافا «ذاتي» معه . يعود إلى الاتفاق معه عند أول فرصة . ودون مبرر واقعي واضح . وغالبا دون شروط . وهي عملية مزدوجة أو متناقضة الاتجاهين . تؤدي بالضرورة إلى تزايد الفجوة بين النزعتين . لا إلى سدها كما ينوهم كثيرون .

الاتجاه الوجودي :

برز هذا الاتجاه في الجامعة . في الأربعينيات وأوائل العقد التالي . وارتفع صوته بالصحافة في الخمسينيات . ولكنه لم يؤثر تأثيره الحقيقي في مثققي جبل السنين إلا من خلال الترجمات البيروتية لأعمال سارتر . ثم الترجمات القاهرية لأعمال ألبيير كامو . ولكن هذا التأثير لم يكن مشابها في شيء لتأثير نفس الاتجاه في مهده الأوربي الغربي . وقد يكون ضروريا أن نسبق نتائج هذا التحليل فنقول إن غزارة الترجمات «الروائية» من أعمال الكتاب الوجوديين كانت تعكس - في الحساسية «المحلية» لجيل السنينيات - جانباً من نفس تلك العلاقة الملحمية مع العالم / الواقع . لم يكن الغثيان . ولا الضجر . ولا الهروب ولا التملص . ولا البحث عن مبرر للموت . هي المعاني التي منحت لتلك الروايات تأثيرها الفكري والجمالي في كتاب الرواية من جبل السنينيات . بل كان المعنى الأساسي هو نفرد رجال عاديين مطحونين في مواجهة عالم لم يعد احتماله ممكنا . ولا الإفلات منه متاحاً . ولا شاعرية فيه ولا في التعامل معه . فلم يعد يمكن - أيضا - التعبير عن العلاقة تعبيرا «انفعاليا» من أي نوع . إنها علاقة تصادية تخلو من الدراما - وتخلو من التراجيديا بشكل خاص - ولكنها لا تخلو من تبادل المسؤولية بين طرفيها : العالم / الموضوع . والبطل / الذات .

ولنا هنا أن نذكر رواية صنع الله إبراهيم الأولى «تلك الرائحة» . وكل قصص إبراهيم أصلان (مجموعة «بحيرة المساء») حتى روايته التي لم

تسرب بعد (مالك الحزين) التي كتبها في أقل من عشر سنوات . ورواية عبد الفتاح الجمل الوحيدة «الخوف» . وقصة جمال الغيطاني الطويلة المشهورة «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» . ورواية محمد يوسف القعيد الأولى «الحداد» . لكي نتذكر المسافة التي تفصل دائما بين التعبير وبين موضوعه . لكي يفرغ الموقف الحاد من الانفعال . ولكي تتخذ صورة العالم . ووضع الإنسان (البطل أو الأبطال) فيه صفاتها الموضوعية . غير الدرامية . ولكي يتجلى المعنى دائما من الموقف . لا من السرد أو التأمل . ولا من المواجهة . ثم لكي نتذكر ذلك الحضور الدائم البارز للشخصيات ولتجاربها . حضورا اقتضى إلغاء كل الحواشي الأدبية للتركيز على الشخص في الموقف . كأنك تتعامل مع عمل نحى أتيح له أن يتحرك في فراغ يصنعه بنفسه فيلونه بلونه الخاص . ويملاؤه كله بكيانه وحده . ومع ذلك فإن إحساس الشخصية لا يتركز أبدا على ذاتها (حتى في «تلك الرائحة» التي تحكي تجربة ضياع ذاتية . ومحاولة لاستعادة الماضي بمقاومة الضياع) وإنما يتركز على العالم / الواقع . على «الموضوع» الاجتماعي . تركزا معناه تبادل حمل المسؤولية ورؤية الذات في مكانها الصحيح - وفي مأزقها - إزاء ذلك العالم .

فإذا لم يكن من الممكن اعتبار مثل هذه الأعمال واقعة في مجال التعبير «الماركسي» : فإنها لا يمكن - بنفس القدر - أن تعتبر أعمالا تنطلق من رؤية وجودية .

ومع هذا يمكننا القول بأنه بينما كان التلاشي التدريجي لدور الفكر الماركسي حافزا من حوافز اتجاه جبل السنينيات إلى كتابة الرواية . فإن التعاضل المفاجيء لدور الاتجاه الوجودي كان أيضا حافزا إلى كتابة الرواية عندهم . وكانت العمليتان - انسحاب الماركسية من موقع التأثير عليهن . واحتلال الوجودية موقعا مؤثرا بالنسبة لهم - سببا قويا واحدا لتأجيل ظهور كاتب درامي قوى له نفس حساسيتهم . حتى الآن . ولنعد الآن إلى سياقنا الأصلي الذي سبقناه . فنكشف أن التيار الوجودي لم يؤثر بكتاباته الفلسفية . بل بكتاباته الأدبية . الإبداعية والنقدية والتأملية . ولم يكن من الممكن للفلسفة الوجودية بكل تجريدتها ومصطلحاتها التي تتطلب معرفة «مختبرين» بأحوالها ومصادرها . وبكل نزوعها إلى التأمل وتحويل الواقع إلى مظاهر تصور المرأة بلا أبعاد . لم يكن يمكنها أن تتفاعل مع وجدان جيل غارق في هموم عالمه إلى أذنيه . ولعل التناقض المشهور بين قوة الحضور الإنساني - للشخصيات وللتجارب الإنسانية معا - في الأدب الوجودي . وبين تلاشي هذا الحضور كلية في الفلسفة الوجودية (حضور التاريخ في الأدب . وتلاشي أو اختفائه في الفلسفة) - لعل هذا التناقض هو ما يفسر إنجذاب جيل السنينيات إلى قراءة الأدب الوجودي والتأثر به . دون أن يكونوا هم أنفسهم «وجوديين» . بل يعرفون أنهم يقفون ضد الفلسفة التي يفترض أن هذا الأدب كتب لكي يشبها . فتناقض معها . لقد رأوا في هذا الأدب تعبيرا حسيا عن الواقع . ولكنه حس فاتر بارد . لا يوصف حتى بالحياد . ولكنه لا يريد أن «يدين» . بل يؤدي إلى تشكيل رؤية . ثم رأو فيه ذلك التعارض بين الذات والموضوع . تعارضا لا يمنع الحوار . ولكنه يرتب المسؤولية .

فدخلت هذا الرؤية - من ثم - في إطار توقعهم «السياسي» إلى حمل مسئولية عالمهم الواقع وحمل مسئولية تغييره . ولهذا السبب لم يصبحو وجوديين ؛ ولهذا السبب أيضا اختلف تأثير الاتجاه الوجودي عليهم - عن تأثيره في مهده الأوربي الغربي .

ولعله من الضروري أن نلحق الاتجاه العبثي بالاتجاه الوجودي ؛ لانتجته للعلاقة الفكرية بين العبث وفكر «كامو» في أسطورة سيزيف ، أو بين رأي العبثيين في اللغة وموقف فلسفة الظاهرات منها - من حيث إن التأثير الفكري للاتجاه الوجودي وتفرعاته بعامة كان مقصور على رواية جيل الستينيات ، بل لأن المعالجة الفنية لكتاب العبث الروائيين - وأولهم كامو نفسه في «الغريب» ، كان لها تأثيرها الواضح على أساليب التعبير الرئيسية في رواية جيل الستينيات

الاتجاه النفسي :

وعلى عكس الاتجاه الوجودي ، ومثل الاتجاه الماركسي ، جاء التأثير الأول للاتجاه النفسي من الكتابات النظرية (منذ الكتاب الشهير للدكتور مصطفى سوييف . «الأسس النفسية للإبداع الفني») والكتابات النقدية .

ولكن الاتجاه النفسي لم يستطع أن يترك أثره القوي على رواية جيل الستينيات إلا من خلال قراءة أعمال إبداعية كثيرة (روائية / قصصية . أو درامية) . ومن ناحية أخرى لم يستطع هذا الاتجاه أن يكون صاحب تأثير «منفرد» على الإبداع الأدبي للجيل ؛ لأن القضايا التي ألحت على أذهان مبدعيه لم تكن قضايا نماذج فردية أو فريدة ، بل كانت قضايا جماعية «بمعنى كلى وشامل ، نشدت وطأة معاناتها على أفراد بأعيانهم .

ولهذا السبب لن يمكننا أن نرى تأثير الاتجاه النفسي على أدب جيل الستينيات ، ما لم ندرك العلاقة القوية بين الإنتاج الأدبي بعامة ، والروائي بوجه خاص ، لهذا الجيل ، وبين عملية إعادة اكتشاف جذور الثقافة القومية ، واستقلال هذه الثقافة ، ومسيرة تطورها - التاريخية - المتميزة . ومن هذه الزاوية يصبح من الضروري أن يوجد تحليل مضموني content analysis متعدد الجوانب لإنتاج ذلك الجيل ، وبوجه خاص من زاوية استيعابه لـ «التاريخ الروحي» لأتمته (أبنية عقائدها ، وطرائق اعتقاداتها ، وأساطيرها المتحولة إلى شعائر وسلوك يومي ، وتداخل تاريخها الاجتماعي والسياسي مع نسج تراثها وقيمها الأخلاقية) ، حتى نكتشف استغراق الجانب الأكبر من الإنتاج القصصي (والروائي بشكل خاص - مرة أخرى) لهذا الجيل في ذلك التاريخ «الروحي» لأتمته ، وحتى نكتشف أيضا الدوافع الاجتماعية / الثقافية ، والفنية لذلك الاستغراق .

وبصرف النظر عن إسقاط مثل هذا التحليل للمفاهيم المستمدة من كارل يونج ، أو من كلود ليفي شتراوس - أو منها معا - على إنتاج جيل الستينيات الروائي ، فمن الراجح أن مؤثرات قوية قد وصلت إلى مبدعي هذا الجيل الروائيين - وغيرهم - من تلك المفاهيم ، مباشرة أو عن طرق غير مباشرة . كانت العودة إلى «الجذور» ضرورة نفسية وعقلية بعد

الاستقلال الوطني وما واجهه هذا الاستقلال من محن ؛ وكان اكتشاف الشعر العربي الحديث (ونقده) لمنابع الإلهام الأسطورية والتاريخية ، واستخدامها لتوسيع أفق الرؤية الشعرية وتعميقها مؤثرا مهما ؛ وكانت الترجمات الكثيرة الغزيرة من الآداب الأجنبية ، الروائية والدرامية ، قد كشفت ارتباط كل أدب عظيم بثقافة أتمته وبتاريخها الروحي ومسيرته المتميزة . وكان لهذا الكشف تأثيره المهم . ثم جاءت إعادة اكتشاف هذا الجيل لتراث «آبائه» المباشرين المعروف والجهول من «أيام طه حسين» إلى «يوميات نائب في الأرياف» للحكيم - إلى «قنديل أم هاشم» و«دماء وطن» لبجي حفي ، إلى «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي . إلى «الجيل» و«الرجل الذي فقد ظله» لفتحي غانم ، إلى «حيطان عالية» لإدوار الخراط ، إلى التحول العميق المغزى في إنتاج نجيب محفوظ - الذي مهد له بـ «الثلاثية» - منذ «أولاد حارتنا» . وفي «خيوط» آخر لعملية إعادة اكتشاف تراث الآباء ، كان لنشر عدد كبير من كتب المؤرخين المصريين والعرب في العصور الوسطى - من الوافدي إلى الجبري ، مروراً بالمسعودي والمقرئزي وابن عباس - في طبعات شعبية ، ونشر صياغات جديدة للسيرة الشعبية العربية والمصرية وقيام كثير من الدراسات . حولها (وكلها أعمال قام بها «أساتذة» من جيل الأربعينيات والخمسينيات . في «حملة» تلقائية جاءت جزءا من عملية العودة إلى الجذور) - كان لنشر مثل هذه الأعمال وغيرها أثر مباشر في صياغة رؤية جيل الستينيات لـ «واقعه» ولأعماق هذا الواقع «الواقعية» .

ويستطيع التحليل المضموني لأعمال عبد الحكيم قاسم ، ومحمد يوسف القعيد . وعبد الفتاح الجمل . ونجى الطاهر عبد الله . وحسن محسب . وعبد الوهاب الأسواني ، (وغيرهم) التي كان مسرحها «الريف» . أن يكتشف انشغال هذه الأعمال الكامل بالعثور على العلاقة بين باطن هذا العالم / الواقع وظاهره ، وقوانين هذه العلاقة الفريدة وديناميتها .

كذلك يستطيع التحليل المضموني أن يكتشف في أعمال جمال الغيطاني وخيري شلبي وصنع الله إبراهيم وغيرهم . انشغالها بإدراك العلاقة بين عقل هذا العالم / الواقع وبين إرادته ؛ بين ظواهره العامة أو مؤسساته وبين أفرادها ، في قبة هذه المؤسسات أو في أسفلها أو خارجها . ولم تكن هذه «الانشغالات» ممكنة ، ولا كان الإنجاز القومي فيها متاحا ، دون المقدمات الإبداعية ، والنقدية ، والنظرية، والتاريخية . التي سبقت الإشارة إليها .

الأساس الذاتي ، والتفاعل :

لاستطيع أن نتخيل ظهور جيل بكامله من الكتاب المبدعين ، المتميزين ، باعتباره مجرد «نتاج» آلي وحتمي لمجموعة من الظروف «الموضوعية» . وبصرف النظر عن «المصائر» الشخصية لكل واحد من كتاب هذا الجيل الروائيين (و القصصيين بشكل عام) فلا بد من النظر إلى العوامل الخاصة التي انتجهم : دوافعهم الذاتية ، وتراث كل منهم الثقافي الشخصي .

لقد بدأوا مثلاً يبدأ «الجميع» ، أي كأفراد أو مجتمعات «صداقية

حصلوا بقوة الواقع الزمنى (أعمارهم) ، والاجتماعى الموضوعى (الأوضاع الفكرية للتيارات المتصارعة) ، على حريتهم فى الاختيار . فجأة أصبحوا كالتأخين الأحرار ، يقرعون لصالح ما يرونه صالحا . وقد اعتقدوا فى البداية - وما يزال بعضهم يعتقد - أنهم لا يصح لهم أن يقرعوا إلا لأنفسهم ، ولكن اختيارهم فى النهاية يقع فى اتجاه التطور الصحيح من ناحية ، وبعيد دورة التاريخ من ناحية أخرى . وهذه ضرورة يفرضها منطق الحياة ذاتها لكى تتجاوز الأشياء نفسها ، وتطرد الحياة .

لقد تجمعوا فى البداية - منذ النصف الأول للستينيات - حول صبيحة قالت : « نحن جيل بلا أساتذة » . وكانت الصبيحة تعنى ما تشير إليه حرفيا ، وتوهم أنها تعبر عن « واقع الحال » . ولكن الواقع سرعان ما كشف لهم - حتى وهم فى ذروة حالة الحماسة التى صاحبت حصولهم على الاستقلال النفسى عن أجيال الآباء - أن جيلا من أجيالنا الأدبية لم يتمتع بأساتذة يمثل ما تمتعوا هم به كثرة وتنوعا . وقد كان ذلك الاستقلال النفسى عن أجيال الآباء هو ثمرة ما ذكرته عن حريتهم فى الاختيار ، مادام صدق التيارات كلها أو كذبها مع الواقع قد تساوى ، ومادامت القيمة النهائية لأحكامها قد تساوت ، وتساوت أيضا قامات كل الأساتذة ، فلم يكن لأحدهم فضل على الجميع أكثر مما للآخرين من فضل . لم يصبح أحدهم مثل جوته أو كولريديج أو وورد زورث ، أو سانت ييف . ولكن من يستطيع أن يقول محمد مندور كان أكثر فضلا من غنيمى هلال ، أو أن يفاضل بين عبد القادر القط وشكرى عباد أو أن يفضل أحدهما على عز الدين إسماعيل ، أو أن يميز تأثير نجيب محفوظ على تأثير يحيى حقي ، أو يلغى تأثير إبراهيم المازنى بسبب تأثير توفيق الحكيم ، أو أن ينقئ تأثير مجلة « المجلة » فى مدة يحيى حقي بسبب ملحق « المساء » الأدبى فى مدة عبد الفتاح الجمل ، أو يرفع فاعلية لويس عوض فوق فاعلية فتحى غانم ، أو يتجاهل تفاعل إدوار الخراط - كتابة وترجمة وشفاها - لحساب تفاعل يوسف الشارونى ، أو يفاضل بين تأثير الجمعية الأدبية القديمة المصرية وبين تأثير مجلة « الكاتب » فى الستينيات أو مجلة « الطليعة » ؟؟؟ . فبصرف النظر عن النداءات الحماسية التى صاحبت ظهورهم ، أصبح الأكثر أهمية ، وصدقا ، أنهم تفاعلوا مع عالمهم / الواقع ، لكى يحصلوا القدرة على أن يكتبوا روايته .

• هوامش

(١) أعرف - على سبيل المثال - أن كلا من عبد الحكيم قاسم - وصنع الله إبراهيم - على الأقل - شرع فى كتابته روايته الأولى قرب نهاية عام ١٩٦٢ ، ولم يبدأ أيهما روايته بوصفها قصة قصيرة « تددت » بين يديه كما يقطن بعض النقاد .

جينية « وسط جمهور القراء . ثم كان على كل منهم أن يختار ما يقرأه ، وحده أو مع الآخرين ، وما يتلذذ عليه ومن يتبعه . ثم كان على كل منهم أن يشرع فى الكتابة . وتجربة الكتابة يتميز كل منهم ، ويكون فى الوقت نفسه جزءا من ظاهرة « الجيل » ومن الظاهرة / الحركة الثقافية / الاجتماعية العامة . ويتفاعل كل منهم ، وحده أو وسط مجموعته « الجينية » التى يتشكل وعيه فيها ومن خلالها ، مع ظاهرة « الجيل » الخاصة ومع العالم الواقع ، وباكتشافه النوع الأدبى الذى سيكون وسيلته الأساسية فى تطوير ذلك التفاعل ، وباكتشافه لغته التى سيعرب بها عن نوع تفاعله ومستواه . بكل ذلك « يتحول » من فرد فى « جمهور » القراء ، إلى منتج لما يقرأه الآخرون ، ولكنه لا يكف عن التحصيل من إنتاج العالم / الواقع الذى يحيط به .

ليست هذه محاولة لرسم صورة تجريدية وجدلية لظاهرة جيل الستينيات ، برغم ما فيها من أثر التجربة الشخصية ، ولكنها محاولة لتلخيص تلك العلاقة الملحمية التى حتمت ظهورهم ، وحتمت عليهم - وحتمت لهم - أن يكتبوا الرواية .

لقد دارت منذ منتصف الخمسينيات مناقشات - ولا أقول معارك - فكرية فلسفية أو سياسية أو أدبية الموضوع ، صنعت أطرافها الأساسية المناخ الثقافى الأكثر تأثيرا فى وجدان الجيل الأدبى الذى بدأت أعماله فى النضوج والظهور المؤثر منذ منتصف الستينيات تقريبا . وفى هذه المناقشات ، لم يتمتع أى من أطرافها - حسما أثبتته تطورات التاريخ اللاحقة - بالقدرة « المطلقة » على التعبير الدقيق لا عن معطيات الواقع ، ولا عن احتمالات المستقبل . وسواء كان موضوع المناقشة هو البحث فى هوية مصر القومية والحضارية : إسلامية هى ، أم عربية ، أفريقية أم متوسطية ، أو كان هذا الموضوع هو تبين حق الأسبقية ، للاشتراكية ، أم للديمقراطية ، أم للوحدة القومية (العربية) ، أو دارت المناقشة حول ضرورة تحرير الشعر من « قيوده » ، أو ضرورة التسليم بحق الشعراء فى ابداع موسيقاهم مثلما يدعون رؤاهم وابتنائهم ، أو كان الموضوع هو قداسة « أشكال » التراث - كشكل القصيدة العمودية ، أو اعتبارها ميراثا « دنيويا » قابلا للاستهلاك والتجمد ، ويحتل التخلل والاستبدال - سواء كان هذا الموضوع أو ذلك هو موضوع « المناقشة » أو المعركة الدائرة .

فقد كانت حداثة العمر ، وعدم الارتباط بأصول هذه المعارك « الزمنية » أو « القبائلية » ، وعدم الإحساس - من ثم - بضرورة الالتزام بتأنيها أو بأحد أطرافها ، هى العوامل والأحاسيس العامة التى حكمت رد فعل مثقفي ذلك الجيل - ومبدعيه بوجه خاص - إزاء المعارك ، وأطرافها ونتائجها . وربما كان أثنى ما حصلوا عليه منها هو إحساسهم بأنهم أول من « شاهد » عملية وضوح التيارات المتناقضة التى أعربت عن نفسها باكتمال وبيان وذوب لم يتحقق لها من قبل مطلقا إلا فى مناقشات جيل العشرينيات ، التى شارك فيها رجال من نوع طه حسين والعقاد والمازنى والرافعى وهيكى والزيات وسلامة موسى وغيرهم ، والتى أعاد جيل الستينيات بوجه خاص اكتشاف أهمية موضوعاتها وما أعربت عنه اتجاهاتها . يضاف إلى ذلك الإحساس ، اكتشاف جيل الستينيات أنهم



الكتاب القيم والإنتاج المتميز

دار الشروق

تقديم الأعمال الكبيرة والجديدة

مصحف الشروق المفسر الميسر
في ظلال القرآن الكريم للشهيد سيد قطب
المعاجم والموسوعات
كتب التراث
الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين
السلاسل العلمية للشباب
أجمل الكتب والسلاسل للأطفال والفتيان
عربية وعالمية
عالم ديزني للصغار

القاهرة : ١٦ شارع جواد حسني - هاتف : ٧٥٤٣١٤ - برقا : شروق القاهرة - تللكس : 93091 SHROK UN

بيروت : ص ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - برقا : دارشروق - تللكس : SHOROK 20175 I.E

دار الشروق

دار الشروق



مُعْزَاةُ الشَّيْءِ كُلِّهِ

عند رَوَايَةِ السُّنَنِ دخول المجتمع عبر الشكل الروائي

(... وهم الذين كانوا يدرسون بكل مناسبة ، سوسيولوجية المضمون ، لم يفكروا لحظة واحدة في رسم - ولو أولى - لسوسيولوجية الشكل) .

عبد الله العروى - الأيديولوجية العربية
ص ٢٦٨ / ٢٦٩

محمد بدوي

١ - ١

يحاول هذا المقال أن يتحدث عن مغامرة الشكل في بعض النماذج الروائية المعاصرة مرتبطة بسياقها الاجتماعي التاريخي ودلالاتها المركزية . ولذلك فقد اقتصر على درس نماذج لمجموعة من الروائيين الذين يسمون « أدباء الستينيات » ، محاولاً تحديد دائرة البحث بأربع روايات ، أرى أنها مهمة وقادرة على الوفاء بمتطلبات الفرضية الأساسية فيه . ولا يعنى اختيار هذه الروايات لهذه المجموعة من المبدعين أنني غافل عن عدد كبير من الروايات المهمة التي تصدت للبحث عن شكل غير تقليدي ، وسعت إلى الانفلات من أسر « الثابت والسائد » .

والشعراء والروائيين وربما بعض النقاد الذين ظهروا في الستينيات ، محاولين شق تيار ثقافي متميز في الثقافة المصرية . وهو تيار يمكن وصفه بالخروج على المفهوم السائد عن الحرية في تلك الفترة . لقد وجد هؤلاء الكتاب أنفسهم في علاقة معقدة مع السلطة ، فهم من ناحية أبناؤها الذين ولدوا معها ، وشهدوا انتصاراتها وانتكاساتها ، وهم من ناحية أخرى يحاولون الخروج على مفاهيمها الفكرية ومناحي التوجه والسلوك لديها . لكن هذا الخروج لم يكن يعنى - كما فهم موقفهم أحياناً - إلغاء منجزات السلطة ، بل كان

وعلى الرغم من أن مصطلح « الجيل » يقابل باعتراضات كثيرة من قبل كثير من نقاد الأدب ومؤرخيه ، وبخاصة من هؤلاء الذين ينظرون إلى الأدب بوصفه جزءاً من كلية اجتماعية تاريخية محددة ، فإن مصطلح « أدباء الستينيات » قد لاقى انتشاراً كبيراً ، وذيوياً واسعاً ، لدى الكتاب والقراء جميعاً . وفي حقيقة الأمر لا يمكن القول إن هذه العلاقة اللغوية البسيطة : « أدباء الستينيات » ، تمتلك قوة المصطلح وتحدده ووضوح دلالاته ، لكنها محض « اسم » قدر له أن يذيع ويقوى ، اسم نشأ في إهاب الصحافة وانتشر بانتشارها ، مشيراً إلى مجموعة من القصاصين

والمعنى « . فمثل هذه التسميات تشير إلى فصل حاد هو في النظر الأخير إرث فلسفي يرى العالم من خلال ثنائية دفيئة . وهو - ثانياً - يعني عدم شرعية الدرس المضموني التقليدي الذي يقتصر على الوقوف طويلاً إزاء المضمون ، قاصراً عمل الناقد على ما يقوله النص أو ما ينبغي أن يقوله ، بعيداً عن الوجود الجمالي للنص ، وكأننا أمام مجرد شكل معرفي غير متميز عن أي ضرب من ضروب المعرفة البشرية . وهو - ثالثاً - يعني عدم شرعية الدرس الشكلي للنص . أعني التعامل مع النص بوصفه فعلاً لازماً أو بنية مغلقة على نفسها ، فائدتها في جمالها ؛ ذلك أن القول بأولية الشكل وقبليته يمزق كلية الخبرة الإنسانية ، ويحوّلها إلى ركام غير متجانس من الخبرات المجزأة ، ويستلب من العمل الأدبي فعاليته الأساسية بوصفه خلقاً إنسانياً . والقول في كلا الحالتين - أولوية الشكل وأولوية المضمون - هو خروج عن إطار النص ؛ أولها خضوع للإيديولوجية بالمعنى المحدد للكلمة ، وثانيها هروب منها للسقوط في أسرها .

إن محاولة درس الشكل بوصفه جزءاً من «بنية العمل الأدبي» . أو أحد عناصرها المترابطة المتفاعلة ، لاتعني فصله عن القصة أو القصيدة ككيان أنطولوجي ، بل تعني أن الناقد يركز عليه ليدرسه من خلال علاقته بغيره ، دون أن يقع فيما يسمى بمغالطة (التجريد الباطل) ^(١) Fallacy of Vicious Abstraction أي تجريد

عنصر واحد من موضوع كلي عيني ، ثم الاعتقاد بأن هذا العنصر سيكون له - عندما يعزل على هذا النحو - نفس الخصائص التي كانت له عندما كان جزءاً من الموضوع ؛ وبمعنى آخر : إن اضطراب الناقد إلى درس الشكل كأحد مستويات البنية لايعني الوقوع في إسار شطر النص إلى قسمين بفصل بينهما - فيما يقال - سور الصين العظيم . لكن الأخرى أن نقول إن عمله أشبه بعمل الطبيب الذي يدرس «القلب» في ضوء آلية Mechanism الجسم البشري الحي . ولذلك ستكون حركتنا من السياق الاجتماعي التاريخي إلى النص أو العكس ؛ وفي كلتا الحالتين لايعني وقوفنا إزاء المستوى البنائي أكثر من غيره من المستويات الأخرى للعمل سوى أننا نحاول طرح المشكلة . قد يقال إننا نخون طبيعة الأدب ونفرض عليه قوانين ظاهرة مخالفة ، ولكن الأمر مختلف في اعتقادي ، فضلاً عن فساد القضية التي تبغى وضع الظاهرة الجمالية في تضاد مع الظاهرة الاجتماعية ، فإننا أيضاً - على مستوى تناول الموضوعي التطبيق - لا يمكن أن نتحرك داخل بنية مغلقة متجاوزة للشرائط التي نمت في وسطها . ولا يعني هذا أننا نهدر الاستقلال النسبي للظاهرة الجمالية ، ولكن يعني فحسب النظر الكلي الذي يفرض نفسه حتى لدى دعاة الحياد الفلسفي من معتنقي الوضعية النقدية ^(٢) .

وفي حقيقة الأمر ، فإن ما نحاوله هنا لا ينتمي إلى النقد الخالص تماماً ؛ إذ الناقد يحتفل بالنص ، وفي حالة الناقد الواقعي الجديد . يكون الاحتفال بالنص استهوافاً لاستخلاص دلالاته وعلاقتها بالعصر والواقع . وفي حالتنا هذه قد تبدو حركتنا أكثر تعقيداً حتى من حركة الناقد الواقعي ، سواء كان بنويًا توليدياً ، أو من أنصار مايسمي «بعلم جماليات النص الأدبي» . والحق أن هذه المحاولة تعبر تحوّل النقد الأدبي إلى علم اجتماع الأدب والرواية بخاصة ، وبالتحديد إلى منطقة خطيرة

خروجهم نقياً للقوى التي تجهد لفهمهم ، بإصرارها على تقديم مفهوم وحيد لفعالية المثقف / منتج الثقافة ، لا يجاوز الشرح والتبرير وصياغة نشرات الإعلام . وفي هذا الفهم يمكن إلغاء دور المثقف وفاعلية كلمته على النحو الذي يفهمه هؤلاء الشعراء والكتاب . وكان طبعياً أن تصبح علاقة هؤلاء المثقفين بالمؤسسات الاجتماعية غير مبرأة من سوء الفهم والنظر شذراً . وهذا ما دفع هؤلاء الكتاب إلى محاولة صنع أشكال أخرى مغايرة لمؤسسات الدولة . كان أبرزها مجلة وجماعة جاليري ٦٨ . وهذا يعني أن الطرح الفكري والممارسة الإبداعية المختلفين وأحياناً المتناقضين مع السائد قد تواقنا مع محاولات ضرب «وهم المؤسسة» على نحو أضفى على التسمية التي أطلقت عليهم صبغة محددة ، تشير إلى نسق فكري وصيرورة اجتماعية متقاربة ، أي تمنح مصطلح «الجيل» بعض التماسك ، وتنتأى به عن مجرد الدلالة البيولوجية . وهذا سبب اقتصار هذا المقال على بعض أعمالهم ؛ إذ التقارب الفكري والاجتماعي يدنو بنا من تقارب فني ، يسر للناقد عمله ، ويقيه خطر الانزلاق في كثير من المهادي . أما الروايات فهي :

١ - أيام الإنسان السبعة : لعبد الحكيم قاسم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠ .

٢ - نجمة أغسطس ، لصنع الله إبراهيم ، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٦ ، الطبعة الثانية .

٣ - الحقائق القديمة قابلة لإثارة الدهشة ، الكتاب الثاني من «أنا وهي وزهور العالم» ليجي الطاهر عبد الله ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٤ - الزيني بركات ، لجمال الغيطاني ، مكتبة مديبولي القاهرة ١٩٧٥ ، الطبعة الثانية .

٢ - ١

ولكن كيف يمكن تلمس العلاقة : «الشكل / السياق الاجتماعي التاريخي» ، وهي علاقة معقدة متداخلة ، تتوارى تحت تلال من إغراء الدراسة الاجتماعية السهلة التي تعتمد إلى المضمون فتشير إليه ، نافضة يدها من إشكالية الشكل تماماً ، متجاهلة كونه واحداً من مستويات العمل الأدبي ، ينبغي النظر إليه في علاقته بغيره . لا يزعم هذا المقال إلا أنه بطرح الأمر للدراسة دون سعي لفض الإشكالية ؛ ففي أحيان كثيرة يصبح هم الكاتب أن يمتلك حبيبات مشروعية السؤال وصحة طرحه ؛ وفي هذين الأمرين يمكن جزء ضخم من تجاوز الإشكالية ، بمهد - من ثم - لحلها . ولست أزعم أكثر من أنني أحاول هنا ، الدخول إلى هذه الإشكالية ، متصوراً أن الدخول إليها يقتضي تأكيد بضعة أمور .

لنقل - دون خوض في التفاصيل - إن النظر إلى العمل الأدبي بوصفه بنية يعني مجموعة من النتائج المهمة الجديرة بالتحديد والتوضيح . فهو يعني - أولاً - عدم شرعية شطر العمل الأدبي إلى نصفين ، أو تحويله إلى شكل ومضمون ، أو مضمون وشكل ، سواء كان هذا الشطر واضحاً جلياً أو مستتراً خلف تسميات مراوغة تحاول التويه علينا مثل «الرؤية والأداة» أو «الموقف والتشكيل» أو بلغة الأسلاف «اللفظ

المجموعات الاجتماعية بنفسها ، وبالعلاقاتها بالمجموعات الأخرى ، وموقعها من المجتمع والتاريخ . وفي التراث العربي يستطيع المرء - دون عناء - أن يلمس هذه الظاهرة مجسدة فيمن يسمون « بالمحدثين » ، وهم مجموعة من الشعراء ، تنادوا بالتجديد ونبذوا الثابت القاصر عن طريق صوغ صومهم ورؤاهم ؛ ومن هنا أطلق عليهم هذا الاسم الذي لا يخلو من دلالة . لقد طرق هؤلاء الشعراء دروباً جديدة لم يطرقتهم السابكون ، وكان تجديدهم إدراكاً جديداً لواقع جديد . يطرح أسئلة جديدة عن متغيرات وعلاقات وهموم جديدة ، مزقت نسيج الإجابات المكررة المستهلكة المعادة . وقذفت بالمبدع في أتون التجريب التقني فقادت إلى طرح أسئلة من نوع خاص عن الله والإنسان والزمن ، وهي أسئلة لم يكن من الممكن أن تمتلك قوامها الخاص وفاعليتها إلا إذا تجسدت في شكل جديد ينفي القديم ويتجاوزه^(٥) .

٤ - ١

يبدأ وعي الفنان بواقعه في اللحظة نفسها التي يبدأ فيها وعيه بدوره في هذا الواقع . إن الفنان بما هو مثقف عضوي منتج للثقافة هو ذروة وعي المجتمع بنفسه ، ولن نفهم دور هذا الفنان إلا إذا فهمنا حقيقة دور المثقف العضوي الفرد وموقعه من المجموعات الاجتماعية والشرائح والفئات المختلفة . وعلياً - بادية ذى بدء - أن نتجاوز ذلك المفهوم البدائي الذي يربط عمل المثقف بممارسته لعمل ذهني ، بمعنى أن التفريق بين المثقف وغيره من أعضاء المجموعات الاجتماعية ينبغي أن يقوم على أساس آخر غير طبيعة العمل ؛ فكل عمل ذهني . يحتوي على قدر من الجهد العضلي ، وفي المقابل فإن كل عمل عضلي لا يخلو من إعمال الذهن واللجوء إلى خبراته وتراكباتها ، وقدرته على الخلق والابتكار . ولذلك نعتمد مفهوم جوامشي عن المثقف ، وهو مفهوم يقوم على موقف المثقف من البينيتين الطبقيتين والإنتاجية . فكل مثقف يرتبط بفئة اجتماعية ناهضة هو مثقف عضوي ، وكل مثقف يرتبط بأشكال بائدة أو مضمحلة أو في طريقها إلى الزوال هو مثقف تقليدي . ودون الدخول في إشكاليات مفهوم جوامشي^(٦) وما أثير حوله نقول : إن المثقف العضوي العربي هو الذي يرتبط بطموح الواقع العربي ومطامح فئاته ومجموعاته الاجتماعية في الاستقلال والعدل والحرية . وإذا كان المثقف العضوي المسؤول عن سيادة رؤية مجموعته الاجتماعية للعالم ، وعن درء الخطر في هيمنة الرؤى المناقضة ، فإن الفنان يقدم وعي الطبقة بكيفيات واعية تضعه في مرتبة الفيلسوف والممارس السياسي . ويزيد من أهمية دور الفنان في البلاد المتخلفة ما يعانيه واقعها من تصادم مروع مع العصر وقيمه .

٥ - ١

إن تاريخ المثقف العضوي العربي هو تاريخ محاولته الطويلة الموزعة بين الإخفاق والنجاح في فهم واقعه ، وفي ابتكار أدوات هذا الفهم . لقد وعى هذا المثقف دوره في صيرورة واقعه ، ودوره في دفع عجلة تقدم هذا الواقع ، الذي يجمع الكثيرون على أن أهم سماته ، هي سمة التخلف التي يرجعها بعضهم إلى مجموعة متشابكة من الأسباب ؛ فثمة أبعاد تاريخية لهذا التخلف ، وهي أبعاد كامنة في العمق من بني المجتمع العربي ، وترتبط بنظرة العربي إلى الزمن ، وتعامله مع القوانين التي تحكم صيرورة التطور التاريخي^(٧) ؛ وثمة أسباب خاصة بالتبعية الاستعمارية

مراوغة هي علم اجتماع الشكل Sociology of form ؛ وهو علم يحاول درس علاقة الأشكال / المجتمعات . في الوقت الذي يعي فيه استقلال الظاهرة الجمالية النسبي .

لقد ألح النقاد الواقعيون كثيراً على درس ما يقوله النص أو ما يراه المبدع ، وهو إلحاح شرعي وصحي ومنهيد . إلا أنه كان دوماً إلحاحاً مبتوراً بسبب ما يصحبه من تعال على الاهتمام بالشكل . وكان درس الشكل يصم عمل الناقد بالشككية . ويدمغه بالتراجع عن رؤيته الفلسفية . وقد مر المنهج الاجتماعي بخطوات كثيرة وصلت به إلى ذروة النجاح في اعتراف زعماء المدرسة النقدية المناوئة « بالأدب بوصفه مؤسسة اجتماعية »^(٨) Literature as an Institution

وفي هذا الصدد لست أرى مدعاة لتقديم تاريخ للدرس السيوسولوجي للأدب وبخاصة في مجال الرواية ؛ إذ يقتضي هذا مجالاً آخر وموضوعاً آخر . ولكنني أشير إلى أن دارس علم اجتماع الأدب يعمل الآن على أساس من مهاد علمي . بداد لوكاش . وسار فيه رينيه جيزار . وجولدمان . وبيير ماشيري . وإذا لم تسمح ظروف هذا المقال بتتبع هذه الجهود ، فإن نتائجها متضمنة في السياق بشكل أو آخر^(٩) .

٣ - ١

لكن ما الذي يدعو المبدع . شاعراً أو روائياً أو قصاصاً ، أو كاتب نص مسرحي . إلى البحث عن صيغ جمالية أخرى جديدة ، تباين العادي والمألوف ؟ أهو محض هاجس إبداعي صرف . يدفعه إلى الكد والعنت وركوب الصعاب من أجل أن يجدد في فنه أو يثور أدواته وأن يحقق لنفسه خصوصية الفنان وضرورة تميزه عن الآخرين ؟ لا شك أن الفنان الذي يرى في فنه فعالية خاصة ، قادرة على التأثير في واقعه وواقع الآخرين ، يطمح إلى أن تكون له أدواته الخاصة ، سواء استعارها من أسلافه أو معاصريه ثم صبغها بصبغته ، أو خلقها خلقاً ، بوصفه فناناً مدركاً لخصوصية الظاهرة الفنية وتجاذلها مع تراثها القومي والإنساني . ومن ثم فإنه يسعى إلى إعلان صوته الخاص المتفرد ، الذي لا يختلط بأصوات الآخرين . ولكن الوقوف عند هذا السبب وحده ، ليس كافياً لتفسير التجديد والتغير في الفن ؛ فليس مستساغاً قبول تفسير ظاهرة معقدة كهذه الظاهرة تفسيراً يتكئ على رغبة الفنان الفرد ، وولعه بالإبهار ، أو شوقه إلى إبراز تفرد . ونحن نجد التجديد في الفن يتم غالباً بشكل غير فردي ، بمعنى أن التغير لا يكون هم فرد متفرد متميز ، بقدر ما يكون هم مجموعة من الفنانين يعملون بشكل سافر أو خفي ، في نحت أدواتهم الجديدة المعبرة ، استهدافاً للإجابة عن معضلات ، محددة تواجهها مجموعة اجتماعية محددة .

إن الفنان إذ يجد نفسه مواجهاً بواقع معقد ، متداخل العلاقات ، لا يجد بداً من تفحص أدواته ومدى قدرتها على خلق هذا الواقع خلقاً جالياً جديداً ، حتى لا يكون فنه مجرد انعكاس لما يدور في هذا الواقع ، بل إبداعاً جديداً يومي . ويشهد لكنه - في ذات الوقت - يفجر ويشارك في فعل التغير . ونستطيع القول إن حدوث صدع في البنية الاجتماعية لا بد أن يمتد أثره فيتجلى في البنى الثقافية المتداخلة معها ؛ أي إن التغيرات في التشكيلة الاقتصادية الاجتماعية لا بد أن تظهر آثارها في وعي

التي تخلق (تطوراً عكسياً ، وتفهمها قطاعياً ، أي إن المجتمع التابع يتقدم أو يتغير في بعض قطاعاته ، في حين إن قطاعات أخرى ، لا تبقى على حالها كما يتبادر إلى الذهن ، بل ترجع عضويًا وضروريًا إلى مراحل نخطتها في الماضي) (٨) .

إن التشكيلة الاقتصادية الاجتماعية العربية ، وإن كانت توميء إلى سيادة نمط إنتاجي محدد ، تختلف كثيراً عن بني أخرى ، وبخاصة البنية الاجتماعية في أوروبا ؛ فقد كان التطور التاريخي هناك تطوراً نقياً في مجمله ، أما التطور الذي حدث في بلاد العالم العربي فهو تطور خاص ، يتسم بتداخل الحقب التاريخية ، وتجاور القيم وأنماط السلوك ، دون تفاعل خصب وصحي يولد الجديد ، ويخلق التجانس والاتساق بين القيم .

على أن هذه الوضعية تخلق فيما تخلق شعوراً بقصور الأدوات التقليدية في مجالات الوعي كافة . وهذا أمر طبيعي ؛ إذ إن اختلاف نشأة الفئات والمجموعات الاجتماعية وصورتهما ، في البلدان التي رزحت طويلاً تحت سيطرة الاستعمار ، عن البلدان الاستعمارية ذاتها ، يتطلب البحث عن صيغ علمية ومعرفية مخالفة للصيغ التي احتوت المجتمعات الأخرى المغايرة .

لقد مر العرب بمجموعة متتالية من الهزائم التي كان أبرزها نكبة فلسطين ثم نكسة يونيو ، بالإضافة إلى سيادة الخرافة ومعاداة العلم وانتهاك إنسانية الإنسان وظهور ما يسمى بظاهرة «الأزدهار الكاذب» في مجال التقدم الاقتصادي ، وكلها محض ظواهر دالة على بني مجتمعية تجذرت فيها أنماط خاصة وعلاقات خاصة لم تفرغ بعد ، ولم يكن أمام المثقف العربي والفنان وعالم العلوم الاجتماعية ، إلا أن يبحث عن وسائل تعيد معرفة الواقع ، وتضعه في إطار الوعي به وبكيفيات أنظمتها وعلائقها .

لنقل إن الوضعية المتخلفة في بلدان العالم العربي ، تتسم بسمات محددة ، تشير جميعها في النظر الأخير إلى واقع خاص ، له علاقاته المعقدة بالتراث وبحركة التقدم البشري . ولذلك يعمل الفنان على تطوير أدواته كدحاً خلف اقتناص تعقد الواقع وخصوصية ظواهره . وهو يعي - أولاً - تخلف هذا الواقع الناتج عن مجموعة من الأسباب التاريخية والاجتماعية ووضع التبعية للاستعمار ونعجز أبنية الوعي وجمودها ، و - ثانياً - خصوصية هذا الواقع بالمعنى الذي ينتج عن تاريخية الظاهرة وخصوصيتها ، و - ثالثاً - بإمكان تشجير أقصى الجوانب إشراقاً في خبرة الجماعة التاريخية وثقافتها .

١ - ٦

تحدد إجابة الفنان العربي عن السؤال المحوري في واقعه ، منابعه التي استقى منها تنويره لفنه ، والكيفيات التي تم بها هذا التنوير . ومن يتتبع منابع التجديد يجد أنها لا تتجاوز اثنين : أولاً ، التراث الذي يتسع ليشمل التاريخ وطرائق تدوينه وأنساق القول التاريخي وكيفيات القول الأدبي ، سواء ما عرف منه بالرسمي أو الخاص ، أو ما يروج به الواقع من أمثولات وخرافات وأقاصيص وشعر عامي ، ثم أنماط القول

الأسطوري . وقد يتسع الفهم للتراث فيشمل الشرائع ، وبقايا أشكال الاعتقاد ، وأنماط القيم التي عرفت استمرارية تاريخية متسربة من واقعها المشروط في الماضي إلى الحاضر . وليس ثمة تناقض بين التجديد والاستعارة من التراث . فالتجديد في هذا الإطار ينصب على دفع أقصى إمكانات التقدم الكامن في التراث ، مع خلق ما كان غائباً أو جينياً أو مغيباً في السياق التراثي . وأحسب أن وضع التراث برمته في تناقض مع هاجس النزوع إلى التقدم ينطوي على عجز فادح عن رؤية التراث في تكثره وتعددته . ثانياً ؛ استلهم منجزات الفن الأدبي في بقاع العالم المختلفة . وهنا لا يتبنى الفنان العربي قسماً غربية عن واقعه كما أنه لا يستعيد قيم عصور غاربة حين يستلهم تراثه ، بل «يوظف» هذه الإنجازات بحيث تضحي مستوى بنائياً في بنية أدبية خارجة عن بني اجتماعية أخرى مغايرة لبني المجتمع الغربي - ومؤثرة فيها . وفي هذا المجال ينبغي الإشارة إلى عدم وجود مفارقة بين البحث عن نمو خاص للكتاب العربي والقول باستفادته من إنجازات الفن الإنساني ؛ لأن الهوية القومية لا تصادم مع حقيقة كوننا جزءاً من الحضارة البشرية ، ولا تتناقض مع طموحنا لإسماع صوتنا للآخرين ، وبخاصة بعد أن تجاوز المثقف العربي مرحلة الانبهار بأوروبا والشعور بالدونية الفكرية إزاءها إلى مرحلة الفهم الموضوعي لطبيعة الحضارة الإنسانية ، والتعامل مع أوروبا وفقاً لقانون غير بسيط ينطوي على مفارقة جلية يتحدد في أن أوروبا مالكة مفاتيح الحضارة الحديثة وهي في ذات الوقت ناهية الدول المتخلفة والمسئولة عن الحروب الطاحنة من أجل اقتسام السوق العالمية .

علينا أن نفهم مغامرات الفنان العربي التشكيلية في إطار أكثر كلية . حقاً إننا لا نزع من كل القطاعات تتقدم في خطوط متوازية ؛ إذ إن وضع التبعية يخلق تفاوتاً في مدى التقدم والتخلف بين أشكال المعرفة والإنتاج والسلوك ؛ لكننا ينبغي ألا نغض النظر عن ذلك التوافق الجلي الذي حدث في أشكال معرفية كثيرة ، فقد توافقت مع الشعور بتعقد الواقع وضرورة درسه علمياً وظهور المغامرات التشكيلية في الأدب ، الاهتمام بتفحص الأنا القومية ، وبروز دراسات متخصصة في فلسفة التاريخ وسيوسولوجيا الثقافة وعلم الاجتماع . وليس مصادفة أن تتزامن دراسات عبد الله العروى والطبيب تيزيني وأدونيس في درس الثقافة العربية وأيديولوجية المجتمع العربي مع دراسات سمير أمين في اقتصاد التخلف ، وبحث أدونيس ومحمود درويش وسعدى يوسف عن حساسية شعرية جديدة في الشعر ومحاولات إميل حبيبي وجبرا إبراهيم جبرا وزكريا تامر في القصة والرواية ، ومحاولات يوسف إخرس وسعد الله ونوس في خلق صيغ مسرحية جديدة . وهذه الأسماء على سبيل المثال لا الحصر .

على أن البحث عن كيفيات تشكيل قصصية لدى كتاب «السنينيات» في مصر لم ينبع فحسب من هذا الهم القومي أو هم البحث عن هوية قومية لا ترفض العالمية ، بل كان وعياً بما ينوء به الواقع من تداخلات وتعارضات ذات طبيعة جدلية ، وبخاصة تلك الفترة الخصبة الثرية ، فترة بوليو ناصر ، والفارق بين رؤية كثير من الكتاب العرب والكتاب المصريين لهذه «اللحظة التاريخية» يكمن في أن بوليو / ناصر كانت لنا واقعاً في حين كانت لدى الآخرين حلماً يوميء إلى أفق ، لم يفصح - للعيون المخدقة المحبة - إلا عن أجمل ما فيه .

وعلى هذا تدرج محاولات البحث عن أشكال جديدة في مصر مع محاولات التجديد المتجاوبة معها في بلدان العالم العربي في إطار واحد ولكنها لا تفقد مذاقها الخاص . والفارق بين هذه وتلك هو كالفارق بين هموم جمال حمدان في « شخصية مصر » وهموم الطيب تيزيني في « من التراث إلى الثورة » .

١ - ٢

« أيام الإنسان السبعة » لعبد الحكيم قاسم ، هي أول ما نتعرض له ، وهي رواية مهمة لعدد من الأسباب : منها توقيت صدورها المبكر في بداية الستينيات ، ومعالجتها لموضوع جديد ، وما تحقق فيها من إنجاز فني تمثل في شكل جديد متجادل مع موضوعه على نحو جعلها تلفت - إيان صدورها - الأنظار إليها ، وإلى موهبة صاحبها التي كانت قد برزت في أعمال قصصية قصيرة ، نشرت في دوريات تلك الفترة ، وبخاصة الطليعية منها ، ولهذا ظفرت الرواية باهتمام ناقد أكاديمي . فكتب عنها فصلاً طويلاً في أحد كتبه ، مقارناً بينها وروايات أخرى شهيرة لكتاب أجهر صوتاً ، وأبعد صيتاً من كاتبها .^(٩) والرواية تقدم « تاريخ جماعة صوفية من قرية مصرية صغيرة متروية في أعماق الريف ، تنأى للذهاب إلى مولد السيد البدوي الذي يقام كل عام في مشهده بطنطا » . بيد أن مثل هذا القول يبدو تبسيطاً مبالغاً فيه فالرواية - حقا - تقدم مجموعة من الدراويش ، وهم يستعدون للذهاب إلى المولد ، لكنها لا تقف عند هذا الأمر فحسب ، بل تتجاوز إلى رصد الحركة الداخلية للجماعة ، فتقدم لنا « تاريخاً » اجتماعياً حياً ، ضاحكاً بالحركة ، دون أن تفقد طبيعتها بوصفها رواية ، ودون أن تتنازل عن كونها موقفاً من الواقع وشاهداً عليه في آن واحد . فإلى جوار هذه الجماعة ، ثم فرد متوتر ، يكاد يكون ملثماً ، أو هو - على حد تعبير لوسيان جولدمان - « بطل معضل Problematic hero » ، لا يمكن أن نعهده فرداً من أفراد الجماعة المندمجين فيها ، المؤمنين بقيمتها ، ولا يمكن كذلك أن نضعه خارجها ونعده جانحاً ، والأفضل أن نرصد علاقته المعقدة في شأن ، بحيث تتمكن من فهم علاقة الانفصال / الاتصال بينه وبين هذه الجماعة .

بداءة ، نحن في عالم تحت من عوالم القاع في الريف المصري ؛ فليس ثمة شخصيات تقليدية ، كالعمدة وشيخ الخفراء وبعض القتلة الغلاظ . ثم نحن مع عمل لا يحتفل بالحدث الضخم الذي يقسم الرواية إلى مرحلتين ويقف بينها محدداً وفارقاً ، وأخيراً نحن مع تاريخ من نوع خاص ؛ تاريخ جماعة هامشية ، وتاريخ علاقاتها بجماعات أخرى ملاصقة ومتفاعلة ومؤثرة فيها ، لكننا - برغم هذا التاريخ - نواجه عملاً روائياً ، أو على التحديد الدقيق نحن في خضم الفن الذي يحدث فينا تأثيراً خاصاً . ومن هنا نحى أهمية السؤال عن المغامرة الروائية ، وعن جدتها وتفردتها .

وهذا العالم التحتي ، موار بالحركة الدائبة ، والتفاعل الذي لا يتوقف لحظة . على الرغم من أنه قد يبدو ساكناً وثابتاً وراكداً ، فإنه - ككل عالم إنساني - لا يكف عن الحركة والتفاعل . ومن ثم كان السكون محض تصور نسبي ، تكمن فائدته في مجرد إبراز نقيضه وجلاء معناه . والعالم الذي تقدمه الرواية - إلى جوار ذلك كله - هامشي ،



قاسم

أما أصحاب الحاج كرم فأمامهم مباحج المساء . ويدعم الاقتباس التالى ما أذهب إليه من وجود عين أخرى تتباين قليلاً عن عين الطفل ؛ فثمة أشياء تتجاوز وعى طفل ، ولا يمكن له بحال أن يستوعبها في إطارها . فحين يقص الراوى عن شخصياته يتحدث عن «محمد العايق» هكذا : «تلتبب الجلسة بالضحك وراء حكاية عن زوجته اللصة «روايح» وعشيقته «الجازية» . ليس حراماً معاشرته للجازية ، فقد وهبت نفسها له . على خليل يشحب من مهارات العايق ، لكن الجازية وهبت على أى حال كتراً من اللحم الأبيض والعيون المكحول ، يوازي كتراً وهبت له رويح من كل شيء يمكن أن يسرق وينقل . تدور الجازية وراءه في الموالد . في دهليز ضيق مظلم ، ضبطها الحاج كرم ، فزقق فيه ، فهب من فوقها مذعوراً يعدل عمامته ونظر إليه الحاج كرم وهو يتميز غيظاً :

- سايب الناس ودابر تلعب يابن الكلب

وسوى العايق ثيابه ملهوجاً

- حاضر يا عم . ص ١٥ .

لقد قص العايق القصة في مجلس المساء فتقبلها عبد العزيز دون أن تثير فيه سوى الحب رغم الخطيئة . ولذا فبعد العزيز يحب (العايق الخطيء» تماماً كما يحب الحمار النحيلة التي تنوء بالواعظ البدين . إن هذه العين ليست عين الطفل تماماً . والأخرى أنها عين أخرى مغايرة . وهي تحجب عن التساؤل الذي طرح من قبل . والذي كان منصفاً على التعيرات التي تحدث في (القرية ١٢) وعما إذا كانت محصورة في نمو وعى عبد العزيز أم كامنة فيها .

ومهما يكن الأمر فإن زاوية الرؤية . على هذا النحو ، أتاحت للكاتب إمكانيات بنائية كثيرة ، جعلت بإمكانه أن يتنقل بين عدة حالات نفسية متباعدة دون عناء . وهو قادر - بفضلها - على اختراق المستويات الزمانية والمكانية المتباعدة والحركة بين الحقيقتين : الموضوعية والذاتية في آن واحد . كما تجلت هذه الإمكانيات في تقديم لوحات حياتية طويلة تكاد تصل بالنسبة إلى الشخصيات إلى «تقديم حياة كاملة» بكل ما يور فيها من فرح وحزن، وتقدم ونكوص .

٢ - ٢

يبدأ الفصل الأول (الحضرة) بالطفل عبد العزيز ، الابن الذكر الوحيد فما يبدو للحاج كرم . والحاج كرم هو رأس جماعة الدراويش ، يقام الذكر في دواره الذي ورثه عن أبيه ، كما ورث عنه حب الطريق والخير للأصحاب . وفيما يتأهب الرجل للصلاة ، يبدأ القاص في نسج خيوط عالمه في دقة وإحكام ، فيقدم لنا جماعة الدراويش الذين يقضون اليوم في كد وتعب ، يعصفون بالنساء والولدان والبهائم والأرض ، وبأنفسهم . إنه عمل شاق عنيف ، لكنهم في المساء يجتمعون . وينظرون إلى كد اليوم في وداعة ويتسامرون ، ويتبادلون أحقاد المضغ والتبغ وتفتح الحكايات ، وكأن لقاء المساء هو الملاذ الوحيد من قسوة النهار ورعونه . أو هو العالم الذي صنعه الدراويش هرباً من الحياة القاسية العاصفة في الحقل والشمس والماء والعرق ، محاولين تحدى قانون الحياة بقانونهم الخاص . ففي مقابل قسوة الحياة وسيادة المصلحة والقسوة على

لا في موضعه من بنية العلاقات الاجتماعية فحسب ، بل في موضعه كذلك من اهتمام الكتاب . أو على الأرجح ، بعض الكتاب الذين يرونه أقل من أن يهتم به . وذلك لهامشيته وبساطته الخادعة المراوغة . ولذلك كان أحد هموم الرواى أن يرصد بدقة تكاد تجعل من عمله في جانب من جوانبه وثيقة تسجيلية . ومن الجدير بالذكر أن أحد الباحثين في علم الاجتماع ، يعده عملاً فريداً عظيم الفائدة لدارس التراث الشعبي^(١٠) .

ونستطيع القول إن المغامرة الشكلية في هذه الرواية ، تكن في التوازي القائم بين نمو وعى البطل من ناحية . وحركة الجماعة من ناحية أخرى . وعلى هذا يتوازي تطور البطل واضمحلال الجماعة بصورة تجعل أحداث الرواية (من الاستعداد للحضرة إلى الخبز إلى السفر إلى الوصول إلى طنطا حتى الليلة الكبيرة والعودة إلى القرية) مستوى أولياً أو إطاراً يقدم حركة نمو وعى البطل متوازية مع حركة «اضمحلال» الجماعة . وفي هذا الإطار سيواجهنا أمر في غاية الأهمية ، بل إنه يمثل - فيما أرى - لب الجودة الشكلية وأساسها ، وهو تحديد زاوية الرؤية Point of view

يبدأ الفصل الأول بالولد عبد العزيز في وقت صلاة المغرب التي يحبها دائماً لأنها تحيى في وقت جميل ، الشمس فيه غاربة ، والأصواء لينة وربما حزينة ، والأب الحاج «كريم» يتأهب للصلاة في خشوع . فإذا قضاها جلس مسبحاً ينتظر الصباح . حيث مباحج المساء التي تنتظرهم بعد عشاء وعمل مرهق طوال النهار . ونلاحظ أن زاوية الرؤية لا تكاد تتضح تماماً ، فليس ثم راو تقليدى أو راو يتحدث إلينا بضمير المتكلم ، إننا - على الأرجح - مع الاثنين معاً : الراوى الذي يرصد من موقع «عبد العزيز» الطفل ثم - المراهق فالشاب - والراوى الذي يتحدث إلينا بوصفه شاهد عيان لكنه أيضاً يرى من خلال عبد العزيز على الأقل في طفولته . وهو على كل حال ليس الراوى التقليدى العالم بكل شيء والمحايد في نفس الوقت .

وعالم الطفل ضيق صغير ، كل ما فيه طيب ومبهج . إنه عالم متمحور حول الأب المحبوب المهيّب . حتى القسوة التي يذكرها ، حيث يخضع أفراد الجماعة لقانون آخر غريب عن جماعتهم ، تبدو مبررة وهينة في إطار الصورة العامة . والتركيز على ما يحبه عبد العزيز - خاصة في الفصل الأول حيث نراه طفلاً - لا يقود الرواى إلى إجهاض موضوعية العالم الرواى ، أو تقديمه من خلال رؤية أحادية ، فقد استطاع من خلال عين الطفل أن يلتقط صوراً ومشاهد ولقطات ذات دلالة تتعلق ببنية الجماعة . ويبرز الاقتباس التالى السمة الأساسية في الجماعة ، أو هامشيتها وعزلتها وتناقضها مع المجموع الذى يحيا في القرية : «وتكاد دائرة الظلال تهدأ مستقرة تحت الفانوس ، ومستطيل الضوء الأصفر خارج من باب المصالة ، وقاسم الشرفة إلى ضفتين معتمتين ، ثم منحدر إلى الطريق ، حتى يبدأ الناس يدبون عائدين من المسجد إثر صلاة العشاء متكسرين كأشباح واهنة ، وفي أفواههم بقايا تسابيح ، يمررون بشرفة الدوار ، يقرؤون السلام مخافتين ، ثم يمشون ، تبتلعهم عتمة الحارة ، ثمة في الدور الكثيرة تنتظرهم الغرف المظلمة والنوم إلى الصباح

الزوج والإبن والحيوان ، نجد وداعة الحياة ، وتراجع قانون المصلحة النفعية أمام زخم الحب الأخوي ، وانتصار الأمل في مكان بعيد ناء بملكه الصابرون العابدون .

وهم يلوذون بالحضرة والطريق وحكايات الأبرار والصالحين ، لأنهم قوم مثقلون بالجراح ، فإلى جوار الحاج كريم سنجد أحمد بدوي الذي أحب يوماً ، وزوجت صاحبه في بلد بعيد ، وقبل أن تمضي أوصته أن يتزوج من «فاطمة» ، ففعل ، وأنجب منها ، ولكن ولداه ماتا بفعل الوباء ، ومحمد كامل ، الطويل الأسمر ، عريض المنكبين ، الذي غزا البياض رأسه دون أن يعقب نسلاً ، والعراق الأطرش ، الذي لا يتكلم أو يسمع ، وعلى خليل ، صاحب البقالة الأكرش النحيل ، والعايق المتميز عن العاملين في الحقل يديه الناصعتين ، وعطره الفائح دوماً ، وعشيق «الجازية» وزوج اللصة «روايح» ووالد البنات اللاتي يعملن في بيوت المدينة ، وسليم الشركسي النجار بقية أسرة أتلّف أدمغتها جنون غريب .

وفي الحضرة ، يتراجع عالم الفقر والعيون الكليلة والأمانى الخفية ، ويسود عالم آخر شاسع : صحارى ورمال وبحار وأنهار وأشجار وسحب وذرات وكل في صدر كل مخلوق . ومع الرحلة الغريبة في أقطار الكون ، في الأفلاك البعيدة وفي الأعماق السحيقة ، تضطرم القلوب بالأشواق ، وتلهب بالتلاوة ، وتشق الزغاريد أجواز الفضاء . إنه فرح شعبي أو طقس احتفالي ، يدخل عبره المعوز المتعب إلى عوالم تنضج بالفرح . ومبدولة للجميع . وفي هذا الجو الطقسي ، يستهيج عبد العزيز الطفل ، ويحاول أن يندمج فيه بكل أعضائه ، لكنه حين يحاول قراءة كتب الأذكار بفشل (يتأمل هذه الكتابة ولا يفصح في استكناه سرها . إنه يذهب إلى المدرسة وله كتبه ، صغيرة ، مرحة ، كبيرة الكلمات ، تحكي حكايات لطيفة عن أولاد نظيفي الثياب ، وبنات صغيرات ذوات صفائر وشرائط ، لكن الكتابة الغريبة هي همه الكبير ، لا تبوح له إلا بالنذر اليسير من حرف أو كلمة لا تكون معنى ... كيف إذن تتحول هذه الصفائف الصفراء إلى سحر يخلق في سماء الإخوان ؟ !) ص ٢١ وكأن المدرسة تقف عائقاً أمام ولوجه عالم أبيه وصحابه ، وتدفعه في الوقت ذاته إلى عالم آخر مرح جميل . وسوف تكون المدرسة / القراءة بعد ذلك عاملاً أساسياً في إقامة حاجز بينه وبين عالم الدراويش .

في فصل «الخيز» يكون عبد العزيز قد دخل منطقة التساؤل والاكتشاف واهتزاز الثابت . وهذا الفصل يبدأ بداية تقذف بنا في لجة تساؤل . إنه يصحو من نومه على كابوس قاس ، فإذا بيد أبيه المشعة على وجهه ، وبعدها يستيقظ الحاج كريم فيراه عبد العزيز عارياً تماماً . هكذا يبدأ «العالم» يتعري أمامه ، أشياء خبيثة تبدى في عريها كاشفة له عن الدفين المخبوء تحت طبقات كثيفة من التسليم ، فتتخلق لديه رغبة جديدة ، رغبة في الوحدة والانزواء مع كتبه ووريقاته الصغيرة التي يروح لها بما يرضيه . وتتجاوز المشاعر الرومانسية المجنحة الرقيقة - الشعر وسمرة - مع مطالب جسده . إن شيئاً رهيباً قد استيقظ فيه فأضحى السؤال أداته ، والتأمل وسيلته . وفي يوم الخيز يرقب أشياء جديدة . وها هو ذا يرقب «صباح» ويدها تعملان عملاً دائماً في الرغبة على المطرحة ، وتديها يرتجفان تحت جلبابها الخفيف . وحين تدخل الحاجة

شوق ، تضمه إلى صدرها فيمتلئ برائحة صابون حمامها المعطر (ويتخلص من عناقها مرعوباً من شيء عارم يجري في عروقه) . لقد كانت الحاجة شوق من قبل أمه أو بمثابة الأم له ، بل كان يجد لديها من الحنان والحب ما لا يجده عند أمه «الواقعية» ، ولكنها الآن تمثل الاكتمال الأثنوي الرائع ، على حين تمثل صباح البداية المزدهرة .

يجلس عبد العزيز كالقط حول حلقة (النسوة المهتاجات) وقد أخذتهن حمى الخيز فتحققن من ملابسهن ، (ثم يرفع عينه ليري ساعدي الحاجة وصدرها ونحرها وضحكها والدقة الغائرة في ذقنها ، لكن قبص صباح المهلهل مقطوع عند صدرها ، ويبرز القطع فمة لديها سمراء دقيقة الحلمة . صرف نظره سريعاً وقلبه يكاد يحترق) ص ٧٣ . وهو مبهور الأنفاس ، يكاد يموت في مكانه . تلتقي عيناه بعيني صباح . تسرع يدها لتضم دفتي القطع على ثديها ثم تسرع يدها إلى الرغبة تاركة إياه ، ويقفز الثدي خارجاً من القماش الواهن .

وظل عبد العزيز جالساً ، عيناه تعرفان موضع استقرارهما . يتحين فرصة دخولها إلى غرفة المعاش المعتمة لتحضر مزيداً من الدقيق . وحينما جاءت اللحظة ، قفزمتسللاً ولبد لها في الظلام ، وحين أتت كان متوتراً وعنيفاً ، ولكنه حين يمد يده ليتزع عنها سرواها ، تقفز بقوة خارقة ، رامية به من فوقها ، مهددة بإعلان أمره .

وعلى حين يدخل عبد العزيز منطقة التساؤل ، تبدأ مرحلة نكوص الحاج كريم . فها هو ذا على التقيص من زوجته العملية الواقعية ، رجل تواق إلى السفر ، وإطفاء نار قلبه في الموالد والأذكار . لقد مضت سنون طويلة والعالمان لا يلتقيان ، عالم الحاج كريم المخلق على أجنحة الكرامات والبركة والبذل للإخوان ، وعالم زوجته المحدود بالجرار والقذور ومخازن الجيوب . كانت قد أتت من المدفة ، بيضاء واعدة وسيمة ، جاهلة بشئون الحياة في الريف . وكانت النسوة يعايرنها بجهلها ، لكن الأيام دارت ، وصارت مرجعهن في كل شيء . تعلمت في دأب وصبر ، وأضحت صورتها مقترنة لدى الجميع بحبها للعمل والتقيص عن أي نقص لإكمالها ، ولذلك كانت تصطدم دوماً بالحاج كريم ، معترضة على إصراره على تبذير رزق الأولاد على مشردى طنطا . وفيما مضى كان الحاج يتصرف بثقة وبعصف بها ، أما الآن فهي تلقى بأقوالها مهددة منذرة ، ولا يملك الحاج كريم إلا أن يتسم ويهر رأسه مطمئناً . إن لديه ثقة غير محدودة في أن الكف التي تبدل لانتضب أبداً ، والدار التي يأكل فيها الضيفان لا تخرب أبداً . عالمان منفصلان ، زوجان غريبان . يتساءل عبد العزيز ، وقد أدرك بدء نكوص أبيه ، كيف - إذن - يكتلسان معاً ساعات في هذه الدار المزدهمة بالعيال والبهائم ليتضاجعا ويكدسا الأطفال كل عام بلا انقطاع ؟ !

وفي مقابل الزوجة الحازمة العملية ، كان هناك امرأتان في عالم الحاج كريم ، هما الحاجة شوق وابنته رشيدة ؛ الأولى تمثل لديه عزاء عن واقعية زوجته ، وحرصها على توجيه المال إلى الأمور التي تحقق ربحاً وتعود بفائدة (... حينما يعود الحاج كريم إلى الدار ، يحبس عبد العزيز أنه مشتاق للكلام الودود ، ولكن امرأته تثير النكد ، وتتكلم بعصبية عن الخراب المحتوم ، ما أغرب ماتكلمه شوق ، وتضحك عيونها في وجهه)

يطلق عليه اسم «جسيم الوعي». وهو اسم يحاول احتواء ما يعانيه بطلنا المعضل من عدم القدرة على مواجهة ذاته وجاعته.

ويتبدى هذا الجسيم في مفارقة واضحة بين قناعاته الفكرية التي نمت دون أن يوازيها نحو مساو في وجدانه. فعبد العزيز يحب المدينة: الأضواء والحياة المرفهة والنساء المطيبات الجميلات. وهو أيضا يحب قريته وأهلها الفقراء المساكين. لكن الألم يحتويه حين يرى ما يفعله أهل طنطا بأهل الذين (ينتشرون بين أهل طنطا كالشوائب في بيدر الغلال. جماعات يتخطف أولاد البندر أطرافها سخرية. جذبا للثياب وخطفا للطواق

- زوارك ياسيد... كل نطع وأخوه).

وعبد العزيز يشعر بحب جارف لأهله: إنه اعتراف منه بدين يثقله تجاههم: فهؤلاء الرجال في ثيابهم الرخيصة، وطواقهم الصوفية الحمراء، ووجوههم المصبوغة بالشمس، المبقعة بسوء التغذية، هم أهله: قلبه وعيونه: يتحلقون حوله وينظرون إليه. لكنه يتمنى لو كانوا أكثر جسارة، وأكثر نظافة، وليسوا هكذا فقراء جاهلين خائفين. وفي الليلة الكبيرة امتلا عبد العزيز بمشاعر متعارضة: حبه لأهله ورفضه لهم، وانزاهه أمام المدينة. والجهل والمرض والفهم الخاطي للدين. مع عجزه عن أن يعطى سميرة شيئا. (البيوت العالية على الجانبين. واجهاتها معتمة تنقسمها مربعات الشبايك المضاعة حيث تنكس النساء: الضحكات الناضجة بالجنس، يود لو يعتصر الرقاب الناعمة حتى الاختناق، المدينة الماكرة الناعمة بالغنج والزواق). إن كل شيء يضغط على صدره. يعتصره، يجعله كائنا ممتلئا بالرفض والتمرد والصراخ الوحشي. وهو كالحارب من شيء يحمله، يمضي متضورا، يعذب نفسه بما يراه: الفلاحون الفقراء، والغناء الفج والضحكات، والجنس في الأزقة المعتمة، والعجز عن عمل أي شيء له مغزى. وليس سوى أن يصرخ:

-(أم من غير عقل... من غير تفكير... أم بتدوس زى البهايم... مش عارفين رايحين فين... مش عارفين جايين منين).

كل كيانه يصرخ صرخات ترن في بيت الخدمة، شذت الوجوه: خرس كل الألسنة، تعلقت به الأبصار، والأفواه مغمورة، وفي العيون ذلك الذعر الذي تصنعه كلمات الواقع حين يصرخ في الناس. وبردت أطرافه لكنه استمر في الصراخ... وهكذا أعلن عبد العزيز انفصاله الذي عذبه وأرقه، وأثار الشك في عقله، ووضعه في مواجهة الحاج كرم الذي كان يسير سريعا نحو النهاية، ولم يعد ثمة ما يربطه بالعالم القديم المنهار سوى بقايا ذكريات وندم على خذلانه لسميرة.

وعلى حين يصل عبد العزيز إلى منطقة القطيعة. يكون الاضمحلال قد تمكن من الجماعة الصوفية. وينتهي الحاج كرم كقائد للجماعة التي تهاوت، وكإنسان قادر على فعل أي شيء. ويسقط مشلولاً هرباً من حصار العالم الجديد الذي لم يبعثه، عالم الجمعيات التعاونية والمذباغ الصاخب وأخبار خروشوف وكيندى. لقد سقط الحاج كرم، وأصيب العايق بالعمى، وانتهت الأيام الجميلة تحت ضربات التطور الحتمي. وحين تسقط الجاموسة تسقط مرحلة مهمة في حياة قرية

ص ٦٠ / ٦١. أما رشيدة فهي ابنة الحاج من زوجته الأولى التي كانت أثيرة لديه، لكنها ماتت فتزوج من أم عبد العزيز. ورشيدة أثيرة لدى أبيها، فهي بضعة من أمها: وتشتعل فيها الأشواق التي تلهب صدر الأب: وهي دائماً معه في كل مولد، تقود النسوة اللاتي يقمن بإعداد الطعام.

وإذا كانت الحاجة شوق ترافق الرجال إلى المولد هرباً من الوحدة التي فرضت عليها بعد موت زوجها فإن في حياة رشيدة عدداً كبيراً من الإحباطات: فهي مريضة بعينها، وهي قد حلمت أن تعيش في المدينة يوماً، بيد أن حياتها قد تحددت في القرية بصورة تكاد أن تكون مناقضة لحلمها. لقد تزوجت من فلاح ضخم مات عنه زوجته الأولى. مختلفة له عدداً من الأطفال المرضى الذين صاروا في حاجة إلى رعاية امرأة، وكانت هذه المرأة هي رشيدة.

٢ - ٣

كان لابد لعبد العزيز أن يلج منطقة الخطر، أي أن يهتر العالم الذي كان ثابتاً مكيناً قوياً. ولذلك لم يعد ينأى في عمق: فالكوايس تهاجمه: حجوم خرافية، وأشكال بشعة، وأنياب تفرز السم والقبح، وتصرخ بأكثر الكلمات بشاعة وكفراً. لقد اجتمعت عليه أشياء كثيرة، تهز عالمه، وتفقد حلاوة الوداد أو الاتساق مع النفس. وما هو ذا يلحظ ما عليه أهله من فقر وتعاسة، ويرقب - في حنان يمازجه الرفض - وجوههم المبقعة من سوء التغذية وهي تغرق في رضا صوفي. ولذلك أصبح عبد العزيز ينأى وحيداً، مهموماً بما يمور فيه من أفكار وآراء. وهنا يبرز دور الذاكرة التي تقدم له المبررات لرفض العالم، وتشده إلى هذا العالم الهادي البسيط المريح في مقابل العالم العقلافي البارد. إن عبد العزيز لا يستطيع أن يهرب من ذاكرته: فحينما كان طفلاً كان يرى أباه عارياً يستحم في الصباح، وأمه مفتوحة الصدر وليس على جسدها سوى جلباب وحيد رقيق، تقف لتصب الماء على جسد أبيه. لم يكن الطفل يدرك دلالة ما يحدث أمامه، غير أنه الآن يعرف ذلك جيداً. ولكنه - برغم معرفته - لم يستطع أن يتخلص من ذلك الحنين الذي يعذبه إلى الزمن الذي مضى، حينما كان الأب والأم رمزين للطهر والبراءة، وكأنهما من الملائكة النورانيين.

على أننا نرى الأمر رؤية أحادية لو قصرنا التغيير في عبد العزيز على مامنته إياه الكتب أو ما صدم عينيه من ذلك التناقض الغريب بين الرثاءة والفاقة والرضى الصوفي. إنما الأمر - إلى جوار ذلك كله - يرجع أيضاً إلى دخول الجماعة في حالة الحشجة التي تسبق الموت. وقد كان لابد لهذه الجماعة من هذا المصير: فهي جماعة منعزلة عن الحياة في القرية، وهي تلجأ إلى شكل من أشكال الهروب إلى الرضى الصوفي وكأن الطريق وما يمنحه من تجاوز كاذب لآلام الحياة يتساوى مع المخدر الذي يهرب إليه من بتعاطونه.

وبين رفض عبد العزيز لما يراه أمامه من تدنى شروط أهله إلى مستوى غير إنساني، وتوقه إلى تغيير هذه الشروط وبين عدم شعور هؤلاء الأهل بالتناقض مع ما يعيشونه، وعجز عبد العزيز عن إحداث هذا التغيير، تتكون مفارقة الرفض / الحب في آن واحد، وهي ما يمكن أن

ونستطيع أن نحدد سمات هذه اللغة في ثلاث أولاً : أنها لغة جديدة بقدر جدة الهم الأساسى فى الرواية ؛ فتتجاوز فيها مفردات الصوفية مع لغة ذات مسحة تذكيرية ناضجة بالحنان والنوق إلى عالم برىء مفقود ؛ وهى - ثانياً : لغة متحازة لاتبدو محايدة أو قدرية ، لأنها تسعى إلى خلق عالم سمته الأساسية القهر الذى لايعيه المقهورون . بل يكرسونه بالانخلاع من شروطه عبر خلق عالم وهى مغاير ؛ وهى - ثالثاً - لغة متعددة المستويات ، تتحرك من اللفظ المفرق فى عاميته إلى اللفظ الفصيح المخلق ، ومن مستوى وقائعى للحوار إلى مستوى البوح الشعرى الصوفى .

ومهما يكن لدينا من تحفظات على عالم الرواية لما فيه من نزوع تسجيلى ووضوح منطقي ، أو على لغتها ، حيث يشوب البناء اللغوى المتناغم بعض التشويش الناتج عن أخطاء فى نحو اللغة ، فإن ذلك لا يجعلنا نقترف جريمة «الصمت النقدي» عن عمل متميز . ولعل مبدع الرواية قد تجاوز ما أخذ عليه فيما كتب بعد ذلك من أعمال روائية لم تصل إلى أيدىنا بعد .

١ - ٣

نجمة أغسطس رواية طويلة ، ذات طموح ملحمى ، إذ تحاول تقديم رؤية متكاملة لحركة المجتمع والتاريخ المصريين ، من خلال معار روائى جديد ومتميز . ورغم أنه جاع مركب من عدد من الأشكال المختلطة بل المتناقضة . ولكن النظر المنصف لابد أن يقدر جهد الكاتب وإخلاصه الفنى ؛ فقد أعطى مركباً معقداً ، تبدى فى اندغام إنجازات الرواية الغريبة وبخاصة الطليعية منها ، مع رؤية مخالفة ومضادة للدلالة المحورية الأخيرة لتلك الروايات . ولذلك يمكن القول إن «نجمة أغسطس» نموذج طيب للوقوف إزاء منجزات الشكل الغربى دون إحساس بثقل الدين أو التبعية ؛ لأنها تثبت من ناحية إمكانية الاستفادة ، ومن ناحية ثانية إمكانية تطويع ما يستفاد من لامية واقع مغاير ورؤى مغايرة . ويستطيع دارس الأدب المقارن أن يجد أصداء نصوص غربية كثيرة فى هذه الرواية ، لكن المؤكد أن صنع الله إبراهيم يعي تعقد العلاقة مع الغرب ؛ ولذلك يحى عمله لا مجرد صدى باهت أو نسخ متفنن للأعمال التى استفاد منها . وهى على أية حال رواية نموذجية ، تفيد - مع غيرها لروائيين آخرين مهمين كجبرا إبراهيم والطيب صالح - فى استجلاء علاقة الثقافة العربية / العالمية ، دون أن يميل الميزان لصالح طرف على حساب الآخر .

وأول ما يسترعى انتباه القارئ ، بل يكاد يصدمه ، هو ذلك الشكل الغريب الذى بنيت عليه ؛ فالرواية تبدأ بالقسم الأول الذى يتكون من أربعة فصول ، ثم يليه قسم هو فصل طويل مثقل بالتجريب المعقد المتداخل ؛ يليه القسم الأخير ، حيث يبدأ بالفصل الرابع فالثالث فالأول ، أى إنه يتناقض القسم الأول ويوازيه . ويبدو هذا التقسيم غريباً بل قد يكون مناقضاً للرواية بشكلها التقليدى الكلاسيكى . ويزداد الأمر صعوبة وتعقداً ، حين نفاجأ بهذا النظام الغريب للأزمنة ؛ فنحن أساساً مع زمن سائد هو زمن بناء السد العالى ، ومع مكان سائد هو مدينة أسوان ، لكن المكان يتسع ويرحب ليصبح مصر من أديانها إلى أقصاها (الإسكندرية ، القاهرة ، الواحات ، إلخ) ، والزمان يتراجع

مصرية تدخل فى عالم جديد مختلف ومغاير ، يملك أسباب وجوده وسيادته .

٤ - ٢

استطاع عبد الحكيم قاسم من خلال هذا الشكل المبكر الذى يحتوى فى إطار روائى التوازى القائم بين تطور وعى البطل واضمحلال الجماعة ، أن يستفيد من ثقافة هذا العالم التحدى بكل ما يموج فيه من أفكار وتعبيرات وقصائد وأمثال . ولذلك تدخل المواويل والقصائد والحكايات فى عالمه ، لتكون أداه بنائية تشارك فى تحديد قنمات هذا العالم ؛ ففى طفولة عبد العزيز ، تقوم بردة البوصيرى بدور مهم فى خلق فضاء صوفى عذب تسبح فيه النفوس الظمأى التواقفة إلى الانغماس فى عالم آخر تتنى فيه القسوة والرعونة . وفى مرحلة اهتزاز عالمه تقوم هذه التضمينات بدور مخالف ، أعنى أنها تقدم التناقض الجلى بين ما يملأ رأس عبد العزيز من أفكار جديدة رافضة ومن رثاءة عالم الدراويش ؛ (ضحك فى نفسه مرة أخرى ، الولد كان ناعلاً كالطيف ، لكنه كان ممثلاً بحياة تنفجر فى الغناء الحزين :

باعينى يا بحر طنططا
نقلوك عننا بعينك
والى عايز يـزورك
بركبلك سكة حديد^(١)

ص ١١٤ / ١١٥

ويستخدم الروائى الأمثلة الشعبية أو البنى القصصية الصغرى ، ولكن دون تغير دلالى يذكر ؛ ذلك أنها تدخل فى البنية الروائية من أجل مهمة محددة وهى تحديد قنمات العالم الصوفى . وهنا يبرز دور الذاكرة ، ذاكرة عبد العزيز ، حين كان طفلاً ومراهقاً لتبدل فى زمن القصص ، بحيث تبدو الحادثة أو الخبر فى تضاد مع نسج الرواية ، على نحو يخلق إيماء مقصوداً إلى تغير فى الحدث أو تحول أساسى فى حياة الراوى .

٥ - ٢

ويبدو وعى عبد الحكيم قاسم باللغة حاداً فى «أيام الإنسان السبعة» . ونستطيع أن نلمس هذا الوعى فى ذلك العلو على اللغة التى تقع فى الثرية ، منذ أن تقع أعيننا على هذا العنوان الدال «أيام الإنسان السبعة» ، وكأنه يشير إلى انغماس أبطال روايته فى هذه الأيام السبعة ، التى يمثل كل يوم منها مرحلة فى حياة عبد العزيز واضمحلال الجماعة وكأن الأيام السبعة تلك هى العمر كله . كذلك يتضح هذا الوعى فى وضع عنوان لكل فصل ؛ فهذا العنوان يحدد الإطار الأساسى ؛ ففصل للحضرة ، وآخر للخبيز ، وثالث للسفر... إلخ ، وكأن الروائى هنا نخبرنا بأحداث الفصل من العنوان ، محاولاً أن يلفتنا إلى الاهتمام لا بالحدث بما هو حدث يثير الفضول ، بل إلى الدلالة المتفجرة من جزئيات العالم وعلاقات عناصره .

ولغة عبد الحكيم قاسم فى هذه الرواية لغة خاصة ، لا تختلط بلغة غيره . وهو فى سعيه إلى خلق هذه اللهجة الخاصة فى التعامل مع عالمه يخلق أفقاً مختلفاً وجديداً بقدر جدة عالمه واختلافه .

٣ - ٣

ماذا يمكن أن يسمى نمط البطل في هذه الرواية ، وكيف توسل الروائي إلى خلقه ؟ لن نستطيع أن نحدد هوية الروائي دون تحديد علاقته بحلبة الصراع الاجتماعي ومن ثم تحولات شخصيته . وفي هذا الصدد يمكن أن نرى في حادث اعتقال البطل تحولاً أساسياً ، منح رؤيته الحاسك والنضج ، وزوده بإمكانيات خوض الصراع بوعي كثيف . وإذا كنا في الرواية نتحرك في فترة ما بعد الاعتقال ، فإننا نشعر أن هذه الحركة محددة بأحداث صراع الراوي مع السلطة ثم اعتقاله ، فالبطل في أسوان ، يقوم برحلة عمل صحفى (وإن كنا لا نستطيع أن نقطع بنوع مهنته) ويستمر وجوده في أسوان في رصد صيرورة الواقع وتبين تراكيبه وعناصره التكوينية ، والقانون الأساسي الذي يحركه ، ويصوغه . ويتيح له عالم أسوان / السد بكل ما يموج فيه من تيارات متضادة ومتوازية أن تكون الرؤية شمولية .

٣ - ٢

إلى الخلف ليقدم بانوراما تاريخية باهرة (رمسيس ، الاحتلال الإنجليزي) .

إن صنع الله إبراهيم يقدم مغامرة روائية جديدة وفريدة ، فيقدم بالإضافة إلى رحلته إلى أسوان عدة مستويات زمكانية ، فإذا نحن في خضم الرواية نكتشف زمناً آخر هو زمن المعتقل ، حيث الرجال يعانون القيد والتصفية الفكرية والجسدية ، ومستوى آخر هو ماضى الحركة الوطنية ضد الإنجليز . وثمة تضمينات تاريخية من تاريخ مصر الفرعونية ، وعهد رمسيس بخاصة . ويتوازي مع المعتقل والحركة الوطنية تضمينات من كتاب يتحدث عن ميكيل أنجلو حديثاً يمكن أن ندعوه سيرة ذاتية لفنه ، وكأننا بإزاء كاتدرائية ضخمة متشابكة . متكررة المدخل والأبهاء والحجرات .

وفي هذا المكان الذي تتصارع فيه الانتماءات والأفكار وأنماط السلوك ، يحيا الراوي وحيداً متعباً ، فتجنى علاقته - عالمه النفسى والفكرى والشعورى - بعالم السد علاقة رفض وتناقض ، أو - بشكل محدد - علاقة اغتراب . على أن اغتراب البطل - الذى لا نعرف اسمه - يختلف عن اغتراب العامل عن ناتج عمله ، أو اغتراب الأنا عن الآخر . إنه اغتراب المثقف المصرى الرافض لبنى اجتماعية متخلفة ، والمعاجز في الوقت نفسه عن تحويل فكره إلى قوة مادية تسير على قدمين . وإذا شئنا تحديداً أدق ، أمكننا أن نقول : إن اغترابه يتمحور في انفصاله عن طبقته ، وعجزه عن أداء مهمته بوصفه ذروة وعى الطبقة بنفسها . وقد حاول الراوي في يوم ما أن يترجم موقفه إلى فعل محدد ، لكنه فشل ، واستطاع القهر المضاد أن يشل يده عن العطاء ، بل مارست معه السلطة أقصى أنواع الكسر والاحتواء ، متوسلة بالقهر الجسدى تارة ، وبالإغراء المادى تارة أخرى وهو في رصده لآلية العمل في السد ، يبدو عضواً غريباً غير مشارك ، يكتفى بالانصات إلى دقات الحماسة المبهوثة في الكلمات والذكريات ، محاولاً أن يخترق ما يبدو على السطح من قوة ونفارة وفتوة إلى ما يكون اللب الحقيقى .

وفي أول فصول الرواية ، نلمح أول خيط من خيوط الشخصية المغترية ، وعلى وجه التحديد في ذلك الحوار القصير المكثف الذى دار بين الراوي وعامل القطار . (قال مشيراً إلى باب صغير في الحائط : الغطاء هنا . واعتدل باسطاً قامته ، ثم قال : لو عُرِث حاجة اندهلى . قلت : حاضري يا فندم . تطلع إلى مندهشا) ص ١٠ . ومن الواضح أن علاقة الراوي بالسلطة ممثلة في العامل هي علاقة قهر : ذلك لأن هذه السلطة كانت لها عدة جولات معه ، واتسمت كل هذه الجولات بعدم التكافؤ الناتج عن استخدام آلة عنف الدولة ضد رجال لا يمتلكون سوى وعيهم وحلمهم . وفي الوقت الذى كان المعتقلون فيه يعانون الضرب بالسياط والعصى الغلاظ والسحل والاغتصاب الجسدى والإنسانى كان الأفق يمتلئ بألفاظ التقدم ودعاوى التنوير والتوحيد . وبعد خروج هؤلاء الرجال إلى الحياة العادية ظلت السلطة لا تفهم أسلوباً للتعامل معهم سوى القهر اللفظ باستخدام الملاحقة والتجسس

نحن مع عملية بناء السد العالى ، أو على وجه الدقة مع المرحلة الأخيرة من بنائه ، حيث الراوي الذى يتحدث إلينا بضمير المتكلم ، واصفاً ما يراه ، دون أن يعلق على كل شيء بشكل مباشر . وهو من خلال عين واعية يرصد في دقة مايجرى أمامه ، راسماً صورة ، أبرز ما فيها ذلك التجمع المهوش من العمال والفنيين والبيروقراطيين والروسيات والروس ، أى إننا - بداءة - أمام تناقضين : أولهما قومى [عرب + سوفيات] ، وثانيهما : طبقى [عمال + تقنوقراط + بيروقراط + رجال أمن + رجال صحافة + عامة رثة وعمال مباومة] . هذا الخليط المتشابك المتباين يلتف حول السد الذى هو آلة الربط الوحيدة بينهم . وعلى مستوى من المستويات يمكن أن نلاحظ مفارقة صارخة بين الإنجاز الضخم والتهرو القيمى والأخلاقي . ونستطيع - دون عناء - أن ندلل على هذه المفارقة من خلال عبارة واحدة بسبب ضيق الحيز (...) وبدا موقع العمل أشبه بحفل ساهر كبير ، وبعد برهة ، ميزت مثذنة الجامع ومكتب المباحث . هذه العبارة المحكمة الصياغة ، التى تبدو محايدة وجافة وعارية من أى رواء شعري ، تشير إلى تجسد هذه المفارقة ، فثمة حقل عمل لكنه يشبه الحفل الساهر الكبير ، وفي تجاور غريب ، توجد (مثذنة الجامع - الله) و (مكتب المباحث - القهر) . ومن خلال مواقف الرواية ، يتأكد لدينا أن العالم الذى تطرحه الرواية عالم يسوده الزيف والفساد والتهالك على الملذات . وهو عالم طارئ لكنه سائد ، لأنه يركز على آلة عنف الدولة ، التى تحاول إحداث إنجازات اقتصادية ضخمة بقرارات فوقية فتفصل عن الحركة الجماهيرية ، ولا تجد أمامها سوى الانتكاء على قوى متناقضة مع الجماهير تتمثل في أجهزة القمع الأمنى ، ومن ثم ليس غريباً أن يحدث هذا الفساد ويستشري ، مطوقاً الإنجاز الاقتصادى ، ودافعاً بمنجزيه إلى الجانب الآخر .

وإذا كان العالم الروائى يسوده الزيف والفساد ، فإنه يخلق نقبضه ، أو الإرهاص بنفيه ، وفي مقابل الصحفى الانتهازى والموظف البيروقراطى والعامل فاقد الحس بعمله والانتماء لوطنه ، سنجد المثقف رافض الزيف ، الحريص على إعلان رفضه ، وإن كان هذا الرفض مجرد إصرار على عدم المشاركة .

(الصحف تصل خلصة ، وتقرأ خلصة ، والصورة تخاطب بناء السد . بقى ٣٧٥ يوماً على تحويل مجرى النيل ، بقى ٣٠٠ ، بقى ٢٦٠ ، وخلف السور الحجرى والأسلاك الشائكة كانت الصحراء محيطة من كل الجهات لكن قامته الفارعة كانت تترامى عندها كل صباح . ماداً البصر إلى أقصاه ، كأنما يوسع أن يرى . وقال إنه يتمنى أن يشهد ذلك اليوم ، لكنه لم يتمكن) .

وواضح أن الرواية تستغل ذاكرة الراوى فى خلق تضاد دلالى . يومئذ إلى أن البناء الضخم ، هو جهد السلطة ذاتها التى صنعت المعتقل . وإذا كان فى الماضى معتقل ومعتقلون ، فى الحاضر بوليس حرى ومعتقل من نوع مختلف . ويصبح التناقض مأساوياً حين يصل إلى أن السلطة التى تبني السد هى ذات السلطة التى قتلت ذلك الرجل طويل القامة ، الذى يحاول أن يخترق المسافات ليشهد هذا الإنجاز .

أما التضمينات التاريخية فهى تنقسم إلى قسمين ، أولهما : مقتبس من كتاب عن ميكيل أنجلو ، وثانيهما : مقتبس من عدة كتب تتحدث عن التاريخ المصرى القديم . وأهم هذه الكتب « الحياة المصرية فى عهد الرعامسة » لبيير مونتيه ، الذى ترجمه عزيز منصور ، و « العمارة فى مصر القديمة » لأنور شكرى . ومقال عن عبادة رع ميسس لأحمد عبد الحميد يوسف . وغير هذه الكتب ، توجد عدة مصادر أخرى ، ذيل المؤلف روايته بالإشارة إليها .

ويتيح استقراء التضمينات الخاصة بميكيل أنجلو أن نقول إن لها دوراً يتجاوز دورها البنائى ، باعتبارها أحد مستويات البنية القصصية . إلى اكتساب دور البديل الذاتى الذى يطرحه بطل الرواية المغترب . فإذا كان الراوى بديل العالم المتختر الفاسد . فإن فنه هو فعاليتيه الأساسية . ودون أن يقدم لنا الرواى وعظماً طويلاً عن أهمية الفن ، أو منولوجاً يثور فى أعماق البطل ، يقدم لنا مستوى تضمينياً يلور اختيار الراوى الذاتى وفعاليتيه الأساسية فى الوضعية المعاشة . ومن استقراء هذه التضمينات ووضعها إزاء السرد الذى يكون اللحمة الأساسية للرواية ، أى ما يصلنا من الراوى المتكلم ، نستطيع القول إنها تلعب دور الحلم أو مستوى التوق إلى الانخلاع من العالم الموسوم بالفساد إلى مستوى آخر أكثر إنسانية وإبداعاً . ولذلك سنلجأ إلى اقتباس التضمينات الخاصة بالفصل الأول فقط ، محاولين اختبار هذه الفرضية :

١ - الرغبة الملتهبة فى رسم الجسم العارى ، ألا يكون القديسون عراة عندما يصلبون ؟ وقالوا إن أجسادنا قبيحة مليئة بالبثور والافرازات . وقال إنه يجب أن يجسدها بالصورة التى خلق بها الرب آدم) . ص ٢٨ .

٢ - (شق بسكينه صدر الجنة التى التفت من رأسها إلى قدمها فى ملاءة الدفن : فلا غنى عن معرفة جسم الإنسان من الداخل . والكائنات يجب ألا تخترع ، وكل قطعة جديدة من النحت يجب أن تتخطى التقاليد القائمة وأدرك أن الأمر سيكونه حياته كلها) ص ٢٩ .

٣ - مشى بين الصخور بطرقها بمطرقته بحثاً عن الشقوق والعيوب والفقاعات . كانت القطع الصلبة تعطى صوتاً كرنين الأجراس ، أما المعيبة فكان رجها بارداً . وكانت هناك صخرة تعرضت للجو فترة طويلة ، فتكون لها جلد سميك . وبالطريقة والأزميل أزال

والإرهاب . وفى هذا الوضع نجى ذاكرة الراوى التاريخية لتتقص عن سلطة المستعمر ، وتتسع الذاكرة لتصل إلى التاريخ المغرق فى القدم ، حيث سلطة الفرعون / الإله ، مشيرة إلى أن اختلاف الرداء ولون العيون ولغة الشعار لا يعنى اختلاف طبيعة السلطة ومصالحها . بقدر ما يعنى تعدد وجوه هذه السلطة وتغير منظوماتها الفكرية طبعاً لتغير الواقع والمجموعات الاجتماعية .

والحصار أهم سمات شخصية الراوى . ولأنه مثقل بتاريخ عدائه للسلطة فإنه يتحرك فى حذر ووجل ، خشية عيون رجالها الذين يبتشون فى كل موضع . ويتصخم شعور الراوى بقوة الحضور الأمنى والقهر البوليسى . إلى حد يعوقه عن الفعل الخلاق ويسلبه نعمة التصرف السلوكى التلقائى . وحين يتجاوز عجزه ويسعى إلى إقامة علاقة حب مع (تانيا) يسقط أسير عجزه ، ويجهض التوق المشروع المعطاء ، ويتوقف عند حدود معينة تبرز تلك العلاقة ، وتستل إمكانات العطاء والتجاوز الكامنة فيها .

٤ - ٣

توسل صنع الله إبراهيم إلى تقديم رؤيته بصورة تركيبية معقدة . مستعيراً قدراً كبيراً من إنجازات القصص الغربى الطليعى . وقد خلق جدل الممارسة الإبداعية وسائل تشكيل جديدة ، خاصة به ، بل خاصة بروايته فحسب ؛ لأنه استخدم زاوية رؤية محددة هى ضمير المتكلم ، وهى تتيح للكاتب حرية استقصاء باطن الشخصية المحورية ، وحرية الانتقال من مواقف متضادة عبر الزمان والمكان ، لكنها تحرمه من إمكانات الراوى التقليدى المحايد ، والمتمثلة فى الإحاطة بكل شىء . ولأن الكاتب لا يقدم واقعاً مثبتاً فى حيز زمانى ومكانى محدد ، بل يطمح إلى تقديم رؤية للواقع وشاهد عليه فى آن واحد تكون فيه هذه الرؤية بديلاً تاريخياً لبنية اجتماعية وثقافية كما يمثلها الراوى ، الذى - بسبب ذلك - لا نعرف اسمه ، كان على الكاتب أن يجد حلاً ، وأن يتكرر ما يسد حاجته . لذلك سنجد عدة مستويات طباعية ، لتمييز بين الأزمنة ، وتسمى من جهة ثانية إلى أن وجودها لا يحكمه تفاعل ، بل محض تجاوز . يشير إلى أن مستويات الواقع المشوهة فاقدة للعلاقة الصحيحة فى التفاعل والتجادل .

وفى القسم الأول والثالث من الرواية تتجاوز الأزمنة والتضمينات ، حيث الراوى يرقب ما يجرى أمامه وهو فى حالة صحو واضحة ، فيلجأ إلى ماضيه الشخصى فى المعتقل وفى صفحة ٣٨ مثلاً ، يتجاوز الزمان التالى :

زمن الحاضر / أسوان ، مطبوع بالأبيض :

(استوقفنا رجال البوليس الحرى ثم تركنا نمر ، وبرزت أمامنا مثذنة جامع وتحتها جموع من البشر لاحصر لها ، وأبصرت باللوحه الشهيرة التى كانت تحدد يوماً بيوم ماتبى على التاريخ المحدد لانهاء المرحلة الأولى . كانت اللوحه الآن تحمل عبارات الشكر للعاملين ، والدعاء لهم بالتوفيق فى المرحلة الثانية . وكانت الكتابة باللغتين العربية والروسية بتوقيع كل من عبد الناصر وخروشوف) .

زمن الماضى / المعتقل ، مطبوع بالأسود :

يعلو بها عن العيني الصلب الجارح . ومن ثم تندبر الصور ويتقلص دورها ونجى الجمل طويلة مثقلة بالثرية ، وكأنها تشير إلى انعدام الفعل الإنساني الخلاق .

ثانياً : في القسم الثاني ، ينعكس الأمر تماماً ، فاللغة حادة ، مدببة سريعة ، تتنق في أدوات الوصل وعلامات الترقيم لتتداخل الأزمنة وتشبه على المتلقي ، مجسدة الراوى في وضع هذيان تراكب فيه المشاعر وتتداخل اللحظات من الماضي والحاضر . وتترأى له الصور والأشخاص وأصوات التاريخ .

ثالثاً : ثمة مستويان للحوار : أولها عامي . وهو الغالب . يستخدمه أفراد من العامة أو العمال أو الطبقات الدنيا ، وثانيها فصيح . وهو أداة المثقفين . ويعنى صنع الله إبراهيم الأثر الدلالي والصوتي للكلمات الأجنبية فينقلها كما تنطق .

٧ - ٣

إذا كانت رواية نجمة أغسطس واحدة من أهم الروايات التي ظهرت في السبعينيات فإن هذه الأهمية لا ترجع إلى مجرد رسمها صورة بانورامية لفترة من أهم فترات تاريخ مصر الحديث وأخطرها وحسب . بل ترجع أيضاً إلى تلك المغامرة الروائية الصعبة التي أقدم عليها صنع الله إبراهيم ، محاولاً أن يخلق تكويناً روائياً معقد التركيب ، مستفيداً فيه من وعى حاد بحركة الرواية في العالم المعاصر ، ووعى لا يقل عنه حدة بتناقضات مجتمعه ، وعناصر واقع المعقد .

وهذا ما جعله يعاني أدواته في محاولة لتجسيد هذا الواقع بكل تعارضاته وتناقضاته . وهو في سبيل هذه المهمة ضحي بكثير مما يحرص عليه القاص السهل الهين من الاهتمام بهددة القارئ ومغازلة رغبته في تتبع الأحداث بشكل يتنامى في اتجاه محدد . ومن المهم قبل أن أكف عن الحديث عن «نجمة أغسطس» أن أؤكد أنني حاولت في هذه الوريقات أن أركز على المغامرة الروائية وبخاصة في المستوى الشكلي ، دون تقديم دراسة متكاملة تتساوى مع عطاء الرواية الكبير .

١ - ٤

في «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة» ، ليحيى الطاهر عبد الله ، محاولة أخرى من محاولات أدباء الستينيات ، التي اتسمت في عمومها بالتوتر الحاد تجاه حركة الواقع . ودارس يحيى الطاهر عبد الله يواجه عدداً من إشكاليات بنيت القصص وكيفياته ؛ وذلك راجع إلى ولعه بالتجريب التقني ، وإصراره على التنقيب عن شكل خاص يحتوي حسه بواقعه وطموحه إلى احتواء هذا الواقع ، وخلق مرة أخرى خلقاً يتيح معرفة هذا الواقع وتأمل قسماته وقوانينه الفعالة المؤثرة الكامنة خلف ما يبدو على السطح من التبدد والثرية .

ما الذي يحاوله يحيى هنا ؟ هذا هو السؤال الذي يمتلك شرعية تساوى شرعية مشروع يحيى الفني . لقد كان يحيى فناناً واعياً ، والوعى في هذا السياق قرين الكيفيات التي عبر بها عن موقفه مما هو كائن . وفيما أرى فإن امتياز يحيى الطاهر عبد الله وانجازه التشكيلي يكمن في لغته . وحين تكون لغة الأدب جديدة ، فإن ذلك يعنى بالضرورة واقعاً فنياً جديداً ، إذ الفن بناء لغوي متراتب البنى والمستويات .

الغلاف ليصل إلى المادة النقية من تحت) .

٤ - (ضربة الأزميل العشواء في الصخر تحطم البلورات والبلورات الميتة تدمر النحت . وتعلم كيف ينحت قطعاً ضخمة دون أن يسحق البلورات ؛ فالصخر هو السيد وليس الرجل . القوة والمتانة في المادة الصماء لا في الذراعين والأدوات . وإذا ما ضرب بعنف وجهه ، فقدت المادة الفنية الدافئة توهجها وماتت . وأمام التعنيف والهرولة تلتف الصخرة بنقاب حجري صلب . من الممكن تحطيمها بالعنف ولكن يستحيل إرغامها على أن تعطي ؛ فهي تستسلم للحنان ، وترداد تحت تأثيره إشعاعاً ولماًناً)

تكاد هذه التضمينات أن تقدم خطوات واضحة محددة لعمل الفنان ، فمن الرغبة الملتهبة في الخلق الفني المرتبط بالشركاء خلقهم الرب في (١) إلى التعرف الدقيق على مادة الفن ومحاوله نحسها بدقة وعمق في (٢) إلى اختيار مادة العمل الغفل التي تمنح الفنان القدرة على خلق رؤاه وأحاسيسه في (٣) إلى كيفية تكوين هذه المادة وتشكيلها في (٤) . وكأنما يضع الراوى مستوى آخر ، يستطيع بطله من خلاله العثور على أدوات الحققة وفاعليته الأساسية . أما التضمينات الفرعونية فهي تقوم بدور دلالي محدد ، هو الإشارة إلى استمرارية تاريخية كامنة في ظاهرة الزعيم الفرد المعبود في مصر القديمة والحديثة على السواء .

٥ - ٣

يتوسل صنع الله إبراهيم إلى إبراز صورة بطله ، ومن ثم قسماث عالمه الروائي ، بتقديم شخصية مضادة لشخصية الراوى ، وهي في الرواية شخصية سعيد عبد الرحمن الذي يمكن أن نرى في تحولاته تضادا مع البطل ، فسعيد مثقف يمتلك لافنة تقديمية ؛ وهو أصغر مدير تحرير في الصحافة المصرية ؛ وهو يعرف القانون الأساسي الذي بامتلاكه يستطيع المرء أن يكون شخصاً لامعاً . إنه يعرف وظيفة الكتابة في وضعية كتلك التي تقدمها الرواية : يشرح ، يبرر ، يزيغ الحقائق . وهو يقول للراوى تحت وطأة اعتراف قاس (لم أعد أرغب في شيء على الإطلاق) . أصبح كل ما أكتبه مسوخاً مائلاً بلا روح . مقالات تنوء في سراديبها ولاهدف لها سوى تبرير كل شيء) . وهكذا فقدت الكتابة دورها لأنها تحولت من أن تكون رؤية صادمة ، إلى تصفيق يشارك في صنع الأكذوبة . ولقد كان ذلك طبيعياً لسعيد عبد الرحمن ؛ فقد دخل الحلبة موافقاً على قوانينها فانتبهك ودجن ، وتها من الداخل ، ولم يك ممكناً أن يخطو خطوة أبعد فيعترف بأنه لا يستطيع التخلص مما هو فيه بالهرب من القاهرة إلى أسوان ، أو الفرار في الخمر أو مطاردة النسوة . هناك طريق واحد لا يستطيع أن يبلجه لأنه صعب ، ومبهظ ، وهو - في النهاية - يضعه أمام العاصفة .

٦ - ٣

لا يستطيع الناظر في الشكل الروائي لدى صنع الله إبراهيم أن يغض نظره عن جهده في خلق لغة خاصة . ويمكن أن نشير إلى عدة نقاط ، يمكننا من خلالها إبراز نفرد هذه اللغة وجدتها .

أولاً : في القسمين الأول والثالث ، يلاحظ المرء أن اللغة جافة وحيادية ، بمعنى أن الكاتب يسعى لإفراغها من أي بعد إيحائي

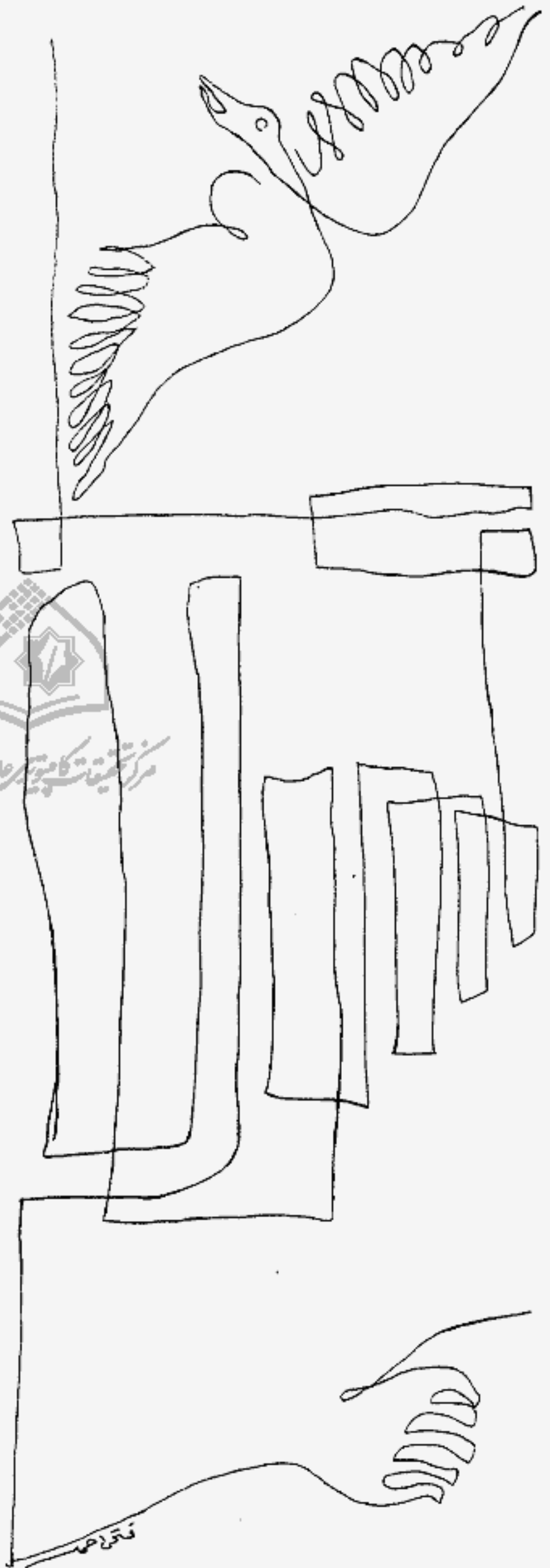
وقد حاول يحيى أن يتجاوز منحنى في الخلق الفنى . وهو في تجاوزه لهذا المنحنى ، انتصر لمنحنى آخر مغاير ، فجاءت لغته مجاوزة للغة العرضى والوقائعى والنثرى ، نافضة قاموسيتها ، متحركة في اتجاه آخر ، حيث تكون أفقاً فنياً يؤسس جديداً أكثر إنسانية . وأكثر عطاء (للشجر المورق العالى ، وللريح المغنية ، وللإنسان - على الأرض ذات الخير - في قوته وضعفه) .

وعالم الحقائق عالم تحنى : يضحج بالسكاري والمخبطين والمهزومين . ويعيش أناسه وكأنهم يعيشون عمراً - عبثاً - فرض عليهم قسراً : وبالرغم من ذلك فهم يحبون الحياة ويتشبثون بأهدابها . وهو من ناحية أخرى ، يبدو للوهلة الأولى مهوشاً . تنصدم فيه الرغبات والأحداث والمصائر ، فيتجلى للنظرة العجلى وكأنه غير محكوم بقانون . بيد أن هذا التيهوش الظاهري اللحظى لا يعنى تفككه البنائى بالمعنى التحقيرى للكلمة : لأن خلف تيهوش العالم وجزافيته هناك إحكام فنى صارم بارد ، ومن صرامته وإحكامه يتأكد الشعور بالثبات والتكلس .

إن هذا العالم ينتمى إلى الغاب : الساعد والتاب فيه هما القانون ، لكنه ليس قدرياً على الرغم من خضوعه لقوة مفارقة متعالية . إنه بالتحديد عالم حلت فيه قوة قسر متعددة الأوجه . تختلف عن القدر المتسربل بمفارقة عالم الناس الأرضى ، على نحو ما نرى في عالم المأساة اليونانية . ولذلك لن نجد في « الحقائق ... » بطلاً تراجيدياً أكثر رفعة ونبالة من الناس البسطاء ، كما نرى في « عتقاء » لويس عوض : أو كائناً إلهياً متعالياً عن شرائطه ، محتفلاً بتغيير الأشياء وإحلال قانون « الانفلات من أى قانون » كبطل أدونيس : أو ثورياً مغترباً واعياً باغترابه كبطل صنع الله إبراهيم : أو عربياً مهزوماً ناكصاً إلى القرية التى تتيح له عالماً أخضر وثيراً يغط فيه كبطل الطيب صالح : إنما هو محض بروتارى رث متعطل ، من أصول ريفية ، يكمن في داخله طفل معذب ، يتوارى خلف طبقات كثيفة من الحقد والحب والوهم والاحتياى بالكلمات ، مقابل زجاجة خمر رخيصة في خزانة مخالى اليونانى .

٢ - ٤

السمة الأولى لعالم « الحقائق ... » هي القهر ، بل يكاد أن يكون كل أفراد مرضى ، يحتويهم دمار تسلل إلى العمق الداخلى ، دافعاً بهم إلى ضرب من الصراع غير الصحى . وفي هذا الإطار يمارس كل فرد تقريباً قهراً من نوع ما على الآخر ، محاولاً قسره على إتيان ما لا يحب . والإسكافى الذى لا نعرف اسمه ، منقسم على نفسه ، وفي داخله المدمر الحب والكراهية ، والعطف والقسوة معا . وفي مواجهة حر الصيف وبرد الشتاء وعدم قدرته على امتلاك ثوب . وفي مواجهة الحرمان من المرأة ، والعيش في مكان قدر ضيق في « درب » يغص بالفقدارة وبراز الأطفال والنسوة الشتامات والرجال الذين يسرقون الكحل من العين - في مواجهة هذا كله ، يبحث الخمور الإسكافى عن ملاذ فلا يجده إلا في الحمرة ، التى يتطلب الحصول عليها مالاً ، وهو كاسد الصناعة : يمر اليوم فلا يأتيه صاحب نعل واحد ، فكيف يكون الأمر ؟ لا يجد الخمور سوى طريق واحد هو « قهر الآخرين » إنه لكى يهرب - عن طريق



• وجود الأمثلة الشعبية أو الخبر الذي يقص في موقف وعظ أو عبرة : (حكى الدركي لصاحبه : يقولون إن الدركي رأى وهو في تجواله رجلاً ، فما كان من الرجل الذي رأى أن الدركي رآه إلا أن ولى فراراً . هكذا لم يجد الدركي مفراً من الجري خلفه ، كان الرجل يتزع أعضاء جسمه عضواً عضواً ويرمى بها على قارعة الطريق ، حتى يكف الدركي عن ملاحقته ، وفي النهاية لم يجد الرجل محرراً غير أن يستقيم على ساقيه ، ويتحول إلى شجرة / ص ٦١ / ٦٢ .

• استخدام بعض ثوابت القصص في الحكاية الشعبية ، كأن يقول : « هذا ما قاله الدركي الخمور » ثم يأتي بما قيل ، أو (هكذا فكرت حواء ودبرت ونالت مبتغاها ، وفتحت باب البيت نصف فتحة ، وتطلعت بمنة وبسرة ، وفي الحين المناسب والوقت المحسوب ، دفعت بنت بائعة الكرشة بالرجل إلى الخارج ، ودست نفسها في حضن بعلمها النائم) .

• ظهور المعتقدات الشعبية فيما يتصل بالحياة والموت ، وهو أمر طبيعي في هذا العالم التحتي الذي تدخل فيه الخرافات والأساطير في تكوين أبنية وعي الناس (في القصة توظيف جيد لخرافة مؤداها أن تربية كلب مع الإبن الذكر الذي يخشى موته ، تقيه الموت) . ص ٧٧ .

٤ - ٤

لغة القصص لدى يحيى هي أكثر إنجازاته نصجاً وأقربها إلى العالم التحتي الذي يريد خلقه . وهي باتباعها عن السرد التفسيري الذي يعتمد إلى رصف عالم من الجزئيات المتكسدة العرضية الضاحجة بنثرتها . وفي جنوحها إلى اللغة الممتلئة بالظلال والمعاني والإشعاعات ، تحاول أن تخلق نمط الصعلوك المتعطل ، خفيف الدم ، وهو نمط هامشي في بنية المجتمع المصري ، ينحصر في نوع من البرولتارية الرثة ، حسب مصطلحات علم الاجتماع ، أو « هوام العوام » كما يعبر عبد الرحمن الكواكبي . وإذا كان « إسكافي المودة » يلتقي في كثير مع « داني » في تورتيللا فلات لشتاينبك فإنه يلتقي في الكثير أيضاً مع نمط من شطار الفولكلور العربي ، أعنى نمط الفقير الذكي القادر على التأثير في الآخرين عن طريق قدرته على الكلام المزوق الساحر . وكلاهما يرجع إلى أصول في التراث الإنساني بعامة . على أنني لا أرغب في إقامة مقارنة بين إسكافي المودة ورفاقه ، وداني وبابلو وبيلون ويسوع مارييا في تورتيللا فلات ؛ لكنني أحاول أن أربط بين هذا النمط ولغة التحليق المتعددة السطوح ، تلك اللغة التي تبدأ دائماً مغلفة بضباب سحري ، لكنها لا تستطيع أن تفرق فيه ، ولذلك فهي لغة تقرب من لغة قصيدة النثر لدى أنسي الحاج ، وهي تتراوح بين الغموض لتواجه وضوح الدعاوى الأيديولوجية التي تخرص الطبقة السائدة على سيادتها ، والوضوح الذي يقع أحياناً في مهوى الابتذال في مواجهة تعقد الواقع وتداخل علاقاته . لقد تعاون توظيف يحيى للمأثورات الشعبية ، وتهديمه للشكل الكلاميكي الروائي الغربي الذي يستبدل بالتطور العلى للأحداث والتشويق ، الفقرات القصيرة المكثفة واللغة المثقلة بالحياة الداخلية ، مع استفادته من تورتيللا فلات لخلق تجربة قصصية ثرية ، كانت اللغة أكثر عناصرها مشاركة في بناء العالم الروائي .

ومن خلال توظيف المأثورات الشعبية ، والانفلات من الشكل

الخمير - من القهر الذي يمارسه عليه المجتمع ممثلاً في مؤسساته وأفراده : الدركي ومخالي وسكان السوق ، يضطر إلى ممارسة القهر ، بادئاً بزوجته ، فبعد أن كالم لها اللكمات والصفعات والرفسات ، جرها من شعرها - وكان طويلاً أسود - فلمعت الفكرة في رأسه كبرق في ليلة مظلمة ، وأمسك بمقص الأحذية المثلوم وجز الشعر ، ثم غادر البيت لبيعه . ومن أجل الحصول على الخمير ، وهو جد مفلس ، ينصب شباكه حول أحد زبائنه من الموظفين عن طريق إثارة الشكوك في صدره ، ملوحاً له بأن الناس يتحدثون عنه وعن زوجته . ويعطيه موعداً في خيارة مخالي .

والخميرة شيء جد ضروري لبطل الحقائق ، ففي زمن السكر يتجاوز الإسكافي خوفه من الشرطة والناس ، وتبرمه بزوجته مبتورة الثديين ، وعدم رضاه عما يجري حوله من تهم للقيم ، ويضحى رجلاً آخر متدققاً ، يتحدث وينقد ، وكان الكلام الذي يسجن في صدره في وقت الصحو ، يجد متنفساً للتجسد في زمن الخميرة . على أن القهر ينخر عظام الجميع ، حتى الدركي نفسه . إنه مجرد دركي ، تظن زوجته أن هذا أعظم نجاح يمكن أن تحققه امرأة ، أن تحصل على دركي عقيم ، يمتلك بيتاً تظنه عظيماً ، مع أن هذا البيت ليس أكثر من غرفة وفسحة ، وأثاثه هيرير ودولاب بمرايا ، وبضعة جرار ومصباح ومشجب وشباك بشيش !

٤ - ٣

سعت « الحقائق » إلى خلق نموذج صعلوك فقير مهزوم ، ولهذا لم يكن مهماً أن تلهث خلف الحدث المشوق ، المتنامي ، الذي يشد القارئ العادي . إنها منذ البداية تغامر من أجل النمطية التي تستوعب السكون والثبات ، وتزأج بين لغة الوجد الفني وتوظيف تراث المؤثرات الفلكلورية . ويمكننا أن نشير إلى أهم ما استخدمته فيما يلي :

• الأسماء تكاد أن تكون متفية في الرواية ، وهذه سمة غالبية على كثير من الحكايات الشعبية ، حيث يشار إلى الشخص بمهنته أو لقبه أو كنيته . وفي « الحقائق » ثمة الإسكافي والدركي ، ومبتورة الثديين زوجة الأول ، والعريجي ، وخياط الخفة ، وموظف الديوان العام ، والمعلم صاحب مقهى عش الليل . وتكاد الأسماء تنحصر في اسم واحد هو « مخالي » صاحب الخيارة . وأحسب أن الكاتب يعي ذلك ، نظراً لما يشع به الاسم اليوناني من دلالات .

• وهناك موضوع تدخل الجن في حياة الناس ، وقدرتهم على مساعدة من يقع من البشر في مأزق . وقد كان الإسكافي المحصور عائداً إلى بيته ، وحين أدرك أن الدركي قادم إليه تذكر أن المسلم لا يروح الخيارة بمفرده ، وإنما يروح إليها بصحبة شيطان كبير أو صغير ، لكنه على أية حال شيطان واسع الحيلة ، قادر على هزيمة خمسة من رجال الدرك ، وهكذا استعان الخمور الذي لم يكن غراً بشيطانه فتحول إلى خروف ، وبعد أن تحول الخمور إلى خروف ، أخذ الدركي إلى بيته ، ظاناً منه أنه خروف حقيقي . وبعد أن نام ، وترك الخروف مع زوجته ، وعاد الخمور إلى - هيأته الأدبية حين لفظ اسم الله فاستغلته المرأة التي لم تنجب من زوجها ، والتي كانت تخشى الفرة ، وضاجعته ، ثم أطلقتته .

لغوية دالة على كل لغوي، محدد هو «قصة الحقائق». أولى هذه الخصائص التكرار (شاحنة) وثانيتهما تنابع الصفات (الجائع الحافي العاري)، (السمين القصير). وكلتاهما تحقق شيئين: أولها التحديد الدقيق لحالة ما عن طريق العلو فوق الوصف الموضوعي المحايد باستخدام لغة فتنازية مهولة؛ وثانيهما إبراز التناقض في العالم الروائي عن طريق وضع المتضادات في سياق واحد. وهذا التناقض قرين الانقسام الذي يحياه الإسكافي وقرين انقسام الواقع إلى تقيضين. ولذلك تتجلى هنا ثنائيات ضدية تتمثل في ضدين هما الإسكافي / الرجل والمرأة. وهذه الثنائية الضدية ثنائية عالمين متكاملين: العالم الأول هو الإسكافي ورمز الطبقة الدنيا، والرجل والمرأة رمز الطبقة العليا؛ وفي الرمز الأول جوع وفي الثاني شبع؛ وفي الأول عري وفي الثاني كساء؛ وفي الأول ظمأ وفي الثاني رى. ولذلك وردت الأفعال المتعلقة بالإسكافي في صيغة الماضي، دليلاً على التوق المؤود إلى الرغبة البشرية والعجز في الوقت ذاته؛ على حين وردت الأفعال المتعلقة بالرجل والمرأة في المضارع، إشارة إلى التحقيق والقدرة على الفعل.

٥ - ٤

إذا كانت أعمال يحيى الطاهر عبد الله القصصية والقصيرة منها بخاصة، تطرح بحثاً عن صيغة مجاوزة - على كل المستويات البنائية - للأشكال المستقرة، فهي تطرح - من ثم - أمام دارس علم اجتماع الأدب حالة نموذجية لدراسة العلاقة: الواقع الاجتماعي / الواقع الأدبي، مع وجود وسيط محدد هو الوعي الطامح للتجاوز. وفيما أرى فإن إنجاز يحيى الكبير كان لغوياً في أساسه؛ ذلك الإنجاز الذي تحدد في محاولة خلق لغة متضادة مع البلاغة العربية المكتوبة، هي لغة البلاغة الشعبية. ولهذا لن نعجب إذا علمنا أن يحيى ربما كان القصص العربي الوحيد الذي كان يحفظ قصصه عن ظهر قلب، ويلقيها في موقف بين القراءة التقليدية والتلاوة، أو يلقيها وكأنه شاعر شعبي يقص عن بطل من أبطال السير العربية. وإذا كان المقام لا يسمح إلا ببضعة سطور عن عمل صغير له هو الحقائق، فربما أسعد بدرسه على مستوى آخر وفي مكان آخر.

١ - ٥

في رواية «الزيتى بركات» لجمال الغيطاني، نلتقي بواحدة من أكثر المغامرات الروائية الجديدة تميزاً وتميزاً. نلتقي بشكل جديد. هو الرواية / التاريخ على حد تعبير محمود أمين العالم. وهي شكل يحاول أن يحتوي واقعاً معقداً متشابكاً، ولكن من خلال موارث الجماعة العربية. وبالتحديد من التاريخ العربي. والتاريخ علم عري نقي، نشأ بسبب ظروف تاريخية وسياسية ودينية محددة، وقد فشلت - فيما يؤكد عبد الله العروى - كل المحاولات التي هدفت إلى العثور على مؤثرات فارسية ويونانية فيه، على غرار ما حدث مع علوم أخرى كالفلسفة وعلم الكلام.

ووعي الغيطاني بأهمية البحث عن وسائل جمالية جديدة. وعي قديم تجلّى في أول مجموعاته القصصية «أوراق شاب عاش منذ ألف عام». على أن هذا الوعي كان آنذاك جينياً مشوباً بغضاضة الأدوات

التقليدي المستقر على نحو ما نرى في الرواية البلازكية، استطاع يحيى أن يقدم تجربة ثرية كان حاجتها الأساسي اقتناص الجوهرى الفاعل دون العرضى الطارئ المتغير؛ ولذلك استبدل بالتطور العلى للأحداث وشغف الكاتب التقليدي بالإثارة والتشويق، الفقرات القصيرة المكثفة واللغة المثقلة بالحياة الداخلية.

ولو تفحصنا الصورة في البنية اللغوية للحقائق، لوجدناها تتسم بالوضوح والمنطقية وثبات العلاقة. كما أنها تنأى عن الإيهام والولع بالإيهام. وتستعيد وظيفتها أي تصبح عنصراً وظيفياً، يكتسب قوته وقدرته البنائية من سياقه المحدد الذي يصور عالماً محدداً. (هذا ما قاله إسكافي المودة لنفسه التي تنتفض كدجاجة ذبحت بسكين مثلومة، وانسل من قبضة الجمع كتعلب، ومضى يركض كبغلة). إن لدينا ثلاث تشبيهات: التشبيه الأول يرمي إلى الألم البالغ، والثاني إلى الانسلاخ بخفة والثالث إلى السرعة البالغة. وهي جميعاً تشير إلى شخص واحد، لكن تجسدها له لا يخلق تناقضاً، لأن العلاقة حركية تعاقبية. كما أنها من ناحية أخرى فضح لما يعمور في داخل «إسكافي المودة» الذي يبدو مسكيناً متألماً يثير الرثاء. لكنه في ذات الوقت قادر على أن ينسل، والانسلاخ قرين الانفلات التأمري غير المبرأ من الاتهام وإذ ينسل كتعلب يتحول إلى ضرب آخر من الحيوان الذي يمتاز بالركض السريع. إنه الإسكافي، المتناقض، المنقسم على نفسه. على أن هذه الصور المتتابعة التي تبغى التحديد الدقيق، ترتفع إلى مستوى من الوجد اللغوي، يمكننا تلمسه من هذه الصور المتتابعة (ومر على شتاء أصفر بأسنان، ومر شتا بصفع القفا بالأقلام). في هذه العلاقة اللغوية تشبيهان لمشبه واحد هو الشتاء؛ في التشبيه الأول لا نعرف المشبه به تماماً؛ هل هو إنسان أم حيوان. لكننا نلمس القسوة. فثمة أسنان لا بد لها أن تمزق أو تطحن. أما التشبيه الثاني فهو محدد للغاية: رجل يصفع القفا، إيماء إلى قمة المهانة لإنسان شعبي، حيث الصفع في هذا الموضع من الجسم دليل احتقار وذل. أما التشبيه الأول فهو إيماء - فحسب - إلى القسوة، وكلا التشبيهين دليل على علاقة الصورة لدى يحيى الطاهر عبد الله بمعارف الجماعة وخبرتها.

إن هذا الوجد اللغوي، يمتد من الصورة إلى خصائص أسلوبية أخرى. كالتكرار وهي خصيصة أسلوبية مهمة في لغة القص لدى يحيى. بتحقيقها أقصى إمكانيات اللغة - الوجد، وبدورها في منح عالمه قوامه وتحديد هذا القوام. يقول في المقطع السردى الأول (حين رأى - وقد أنهكه السير الطويل - وكان يصعد من الأسفل إلى الأعلى، المطعم الفاخر بوجهات من زجاج، والرجل السمين القصير، وصاحيته التي تلبس بالطوب من فرو الدب - يأكلان عجلاً مشوياً، ودبكا رومياً - وطاووساً محشياً وحتوتاً مقلية. بعد أن شربا من جيد الخمر نسع زجاجات.. وأمامهما تورتة الحلوى على شكل شاحنة وبحجم شاحنة، صرخ - هو الجائع الحافي العاري - صرخته الأخيرة. وارتمى في حضن أمه الأرض ليستريع - عليه سلام الله).

نلاحظ في هذه الفقرة القصيرة عدداً من الخصائص اللغوية ليحيى الطاهر عبد الله، لذلك سنعمدها عينة Sample^(١١)

المرأة بالنسبة إليه حليماً ، حتى استطاع بعد أن زوّج شقيقاته أن يتناع جارية حسناء رومية ، شغف بها ، وكان يأتيها مرات في اليوم الواحد ، حتى أرسلت تستغيث بالزيني . الذي هاجم البيت بعد استشارة المشايخ ، وانتكح حرمة جسم الرجل ، وأجبره على إطلاق سراح الجارية ، فأصيب العطار بلوثة . وهنا انقسم الناس ، أكد بعضهم صحة ما قام به الزيني ، ورأى آخرون أنه تدخل في أخص أمور الناس ، وأن أحداً لا يأمن على بيته وعرضه بعد اليوم . بخاصة عندما سرت إشاعة تؤكد عدم استغاثته البنت بالزيني ، وأن الزيني قد استطاع معرفة ذلك بطرق عجيبة غير معروفة .

٣ - ٥

بدأ ظهور الزيني بركات بعد سقوط سلفه على ابن أبي الجود ، وقد كان شخصاً كريهاً لدى العامة ، ورمزاً لجبروت السلطة القائمة . وتقدم لنا الرواية لحظات الخوف والترقب وخشية المستقبل ، ثم انتشار خبر غير معروف المصدر ، عن ترشيح «بركات بن موسى» محسباً . وما أشيع عن رفضه ، وما أشيع عن قبوله . وكثرت المصادر التي تطلق الشائعات والأموال ، وكلها تصور الزيني في صورة غريبة . تعيد إلى أذهان المقهورين صورة العدل والخوف من الله ، وإعطاء كل ذي حق حقه . وكأن هذه الأموال نابعة من مصدر واحد ، يخطط للمسألة برمتها ، ويقدم الزيني زعيماً .

ثم تبدأ الخيوط تتلاحق في نسيج حي يكشف عن وجه آخر مخالف للرجل ، فهو رجل ذكي وقوي وواسع الحيلة . يتفنت ذهنه عن أفكار تتجاوز عصره ، فيخضع له زكريا بن راضي الذي كان يظن نفسه أقوى الجميع ، بعد أن غزاه الزيني في حجرة نومه عن طريق جارية تعمل لحسابه . ويغشاه الأمراء ، ويسلم له السلطان مقاليد الأمور . وتنتهي الرواية - كما ينهي تاريخ ابن عباس - والزيني يعمل محتسباً تحت إمرة العثمانيين الغزاة .

والرواية - فيما أرى - أكبر من أن تكون رواية شخصية واحدة ، فهي رواية ملحمية تتشابه فيها العلاقات وتضطرع الحيوانات والانتماءات وتتحدد فيها المصائر . ومن الصعب أن يقدم المرء على قراءة نقدية لها في جزء من مقال . لكنني أكتفي بوصف عالمها دون تحديده أو فض أسرارها المشبكية .

٤ - ٥

كيف استطاع الغيطاني أن يقدم هذه الرؤية المتناغمة الموحدة الإيقاع في رواية ذات شكل تاريخي ؟ إن الغيطاني يقدم مجتمعاً روائياً رحباً . بل شاسعاً ومتشاكاً في آن واحد ، يزخر باللوحات الروائية الطويلة ، ولحظات الغوص في ذوات الشخصيات . مع الحدث السريع الذي يجعل الإيقاع مطرداً ومتنظماً . متحركاً نحو نهاية تمتلئ سحر الملاحقة . وفيما أرى فإن ثقافة الغيطاني التراثية . وحسه بحركة الواقع . وتوظيفه لبعض ما ثقفه عن نجيب محفوظ . يؤهله هذا الضرب من الرواية . أعني الرواية التي تهدف إلى تقديم قطاع كامل من المجتمع بصورة تكاد تجعل منه الروائي الوحيد في جيله الذي يتنمى بشكل أو بآخر إلى مدرسة نجيب محفوظ الأدبية ، ولكن مع قدرته على أن يظل

وعدم استواء اللغة ، ولم يكن في إمكانه الاستفادة الكاملة من أقصى إمكانيات اكتشافه ، أي انقص / التاريخ ، نتيجة لطبيعة القصة القصيرة من جهة ، والظروف المحيطة من جهة أخرى ، حيث لم يكن في استطاعته أن يقف موقفاً موضوعياً أمام ما حدث في عام ١٩٦٧ . بحيث يتمكن من طرح رؤية عريضة متكاملة كما ينبغي لروائي . ومهما يكن من اختلاف في التصحج في الموقفين . موقف «أوراق شاب ..» وموقف «الزيني ..» فإن الجذر الذي يقف وراء محاولات الغيطاني في الموقفين واحد لم يتغير . وهو - في رأي - رغبة الغيطاني الشديدة في الإبلاغ . وهذا يعني أنه يكتب ليطلع موقفاً - سلباً أو إيجاباً - من شيء يجري على أرض الوطن أو في العالم . وأن هذا الموقف لا بد له أن يتجسد في شكل ما هو الرواية . وبين الواقع الذي يتحرك في أطر محددة ، وعبر أنسقة محددة ، والواقع الروائي الذي يتحرك عبر أطره وأنساقه وعناصره وعلاقاته ، كان وعي الغيطاني بضرورة الإبلاغ دفاعاً عن طريقة في النظر والخلق والممارسة . ويؤكد ذلك ما نجده من التماثل بين ماهو جوهري في الواقع وما هو جوهري في أدبه . ولا يعني هذا التماثل أن الغيطاني يعني أن يعكس - وكان أدبه مرآة !! - ما يجري أمامه ، ففي هذه الحالة سوف ينزل أدبه إلى مستوى أدنى . لا يملك من الفضائل سوى قدرة ميكانيكية يمكن أن تبرزها - في الدقة - قدرة الكاميرا ، ولكنه يعني أن ثمة خلقة روائية يمتلك - عبر رحلة متعددة الخطوات - القدرة على اقتناص الجوهر في الواقع ، استهدافاً للإضافة إلى هذا الواقع وخلقه مكتملاً .

وقد نتج عن هذا الوعي لدى الغيطاني أن جاء نصه الروائي حاملاً لطموحين : أولهما الإيهام بأن القارئ إزاء «واقع مستقل مكتمل» . وثانيهما : الحرص على الخيوط التي تربطه - أي الواقع الروائي - بواقع اجتماعي عيني محدد .

٢ - ٥

تقدم «الزيني بركات» عالماً روائياً ، انتفى فيه الأمان . فتمتد دولة تقوم على دعامة أساسية هي جهاز «البصاصين» الذي يعد «مفخرة السلطة» . وهذه الدولة جسم ضخم لكنه مترهل . ينخر فيه الفساد . وتسوده الرشوة والمحسوبية والفقر المدقع والثراء الفاحش ، وتتجاوز فيه الضرائب الباهظة والمحصولات المحتكرة من قبل أفراد قلائل ، كما تتجاوز فيه بيوت الخطأ أو الدعارة وطلبه العلم الأبرياء الأضياع . وهو مثل عالم «نجمة أغسطس» عالم منهري ، يغص بالتناقضات المعقدة والصراعات الضارية والرغبات المتصادمة ، لكنه عالم مدجن مهزوم ، يمكن أن يؤم فيه زكريا بن راضي كبير البصاصين المؤمنين في الصلاة .

ويظل هذا العالم شخص قوي يمتلك مهابة أسطورية ، تقربه من صورة الأب الإله الذي يستطيع أن يخلق حوله دائرة مغناطيسية خادعة ، تتيحها له قدرات خاصة . تبدأ من المستوى الجسدي ، حيث الجسم القوى الصلب ، والعينان البراققتان المؤثرتان ، وتنتهي بما يديه من ترفع على الدنيا وعلو فوق الأطلع والأحقاد والثرهات . إنها صورة الديكتاتور الذي يتدخل في كل شيء ، ويعلم كل شيء . حتى أدق أسرار المواطنين ، وما يجري في المخادع بين الرجل وامرأته . وقصة العطار وجاريته تفيد في هذا الصدد : فتمتد عطار كهمل . لم يتزوج . وظل عالم

وعلى هذا النحو الجديد ، يسير الروائي في تشكيل الرواية ، متحركاً بين أكثر من شخص . ومتحدثاً إلينا من خلال زوايا متعددة للسرد والرؤية والرصد . وقد نتج عن هذا الشكل تكثر زاوية الرؤية ، واتساع عدسة الراوي ، وقدرتها على النظر الشمولي الكلي . ويمكننا أن نقول إننا هنا بإزاء الرواية الكلي العالم بكل شيء Omniscient^{١٣} ، على نحو يتيح للروائي أن يقدم لوحات طويلة ، ينتقل فيها من الرصد الوقائي الصلب الذي يقترّب من إلحاح الطبيعيين على الدقة والتسجيل ، إلى الغوص في داخل كل شخص ، إلى التعليق على الحدث دون الوقوع في مترلق الوعظ على النبرة . ولذلك نستطيع أن نرى ما يحدث في آن واحد في كل من فراش عاهرة في بيت سنية بنت الخبيزة ، وفراش زكريا بن راضي ، وأحداث المجاورين الأزهرين .

ويلجأ الراوي إلى تنمية الحدث وتطويره ودفعه إلى ذروة التشابك عن طريق النداءات والتقارير والرسائل : فمن خلال هذه الوسائل نتعرف كل الأحداث الكبيرة ، كخروج السلطان للحرب وهزيمته ، وكفاح طومان باي وقتله ، وبداية نضال الشيخ الجارحي . والنداء التالي يصلح نموذجاً جيداً :

مساء الثلاثاء سابع ذي القعدة

نداء

يا أهالي مصر

نوصي بالمعروف ونهني عن المنكر / نعبد ونسجد ونحمد / مَنْ أذل كل لثم متجبر / يا أهالي مصر / البشري لكم / بأمر مولانا السلطان / بعد اطلاعه على أوفى بيان / رفعه الزيني بركات بن موسى / ناظر حسة القاهرة والوجه القبلي / وشرح فيه حقيقة الأحوال / وما يمس العباد من الرعية الفقيرة / تلغي الضريبة على الملح / وتطلق يد التعامل فيه / من بعد أن كان حكراً على القلة القليلة / يا أهالي مصر / بأمر مولانا السلطان / بعد أن أطلعه الزيني بركات على حقيقة الأحوال / برفع احتكار الأمير طغلق للخيار الشنبر / وسائر أنواع الخضار / وأن يبيعه الفلاحون في الأسواق بلا وسيط / حتى تحط الأثمان / ومن يضبط حارساً أو مملوكاً / من القرائصة أو الجلبان / يتقاضى ضريبة على حمولة خيار أو خضار / عند أي باب من أبواب القاهرة / يشق بلا معاودة / ص ٨٦ .

وهو نداء يلقي إلينا بنجر جديد ويحدد بعداً من أبعاد شخصية الزيني ، ثم تتلو ثلاثة نداءات تؤكد معناه ، ثم عنوان رسالة سردية من الزيني إلى زكريا بن راضي (عنوان رسالة ، وصلت إلى دار زكريا بن راضي ، مع رسول خاص من رجال الزيني) .

«والتين والزيتون . وطور سنين ، وهذا البلد الأمين .

إلى كبير بصاصي مصر . ونائب الحسبة الشريفة ..

الشهاب زكريا بن راضي له السلام ..» (ص ٨٨) .

وهي تبرز بعداً آخر من الزيني ، الذي يتبدى في النداءات محباً للعدل . صديقاً للفقراء وعدواً للأغنياء والأمراء ، لكنه في الرسالة التي لا نعرف سوى عنوانها ، يكتب إلى زكريا شيئاً ما ، مانلبث أن نعرفه بعد قليل ، حين يذيع المتأدي نداء يتضمن خبر استمرار زكريا في وظائفه ،

مختلفاً عن أستاذه ، قادراً على إعلان قسماته الخاصة ؛ هذه القسمات التي يمكن أن نلمحها على سبيل المثال - في جنوحه نحو الموروث على مستوى الإيجاب ، وفي لغة لا ترقى إلى لغة محفوظ على مستوى السلب .

استفاد الغيطاني من توظيف الشكل التاريخي من عدة طرق ، أبرزها ما يتسم به القص التاريخي من امتياز رؤية الظاهرة أو «الواقعة» من خلال عدة عيون بحثاً عن الحقيقة الموضوعية . لكن القول بأن الروائي وظف التاريخ لعمله يضحي فضفاضاً إن لم نحدد الأمر بدقة أكثر فنقول : إنه لجأ إلى التاريخ المملوكي الذي يتسم بتأريزه عن التدوين التاريخي في العصور التي مضت ، حيث كان علم التاريخ غصاً يعتمد على العنقة أو الشهادة ، ويركز على سيرة الفرد ، مثلما نجد لدى ابن هشام .

والحق أن استفادة الغيطاني من التاريخ تقف عند ابن عباس ، وذلك لقربه من الواقع المعيش ، ولابتعاده عن عملية التدوين التاريخي الحديثة مكتملة الأدوات المرجعية والمنهجية .

والرواية تبدأ بمقتطف من مشاهدات رحالة بندق «إيطالي» ، وتسجل هذه المشاهدات أحوال القاهرة خلال شهر رجب ٩٢٢ هـ الموافق أغسطس ١٥١٧ م . وعليها هنا أن نلاحظ أن ذكر اسم الرحالة والتاريخ : هجرية وميلادية ، يعتمد إلى إقناعنا بأننا في رحاب التاريخ ، أو الحقيقة التاريخية بتعبير آخر . فإذا قرأنا تأكد لنا أن الفصل يحاول أن يرصد عدة مشاهدات ثم يفسرها من خلال عدة عيون هي عين الرحالة ، ثم عيون الشخصيات التي تتحدث وتتحرك وتنفعل ، لكننا نعود مرة أخرى إلى مستوى التخييل الروائي حين نقرأ لغة تختلف عن لغة الرحالة حتى ولو كان أديباً ، وإنما هي لغة مصري خالص المصرية . وحين يقول الفصل (فيأفرحة ماتمت) ويردف «كما يقول عامة مصر» فإننا في مستوى محاولة إقناعنا بأننا إزاء رجل غريب ، لكن الفصل ينتهي بهذه العبارة : «لم أسمع ديكاً واحداً يصيح» فيفجر في أذهاننا ما تخزنه الذاكرة من ربط الشعب المصري بين العجز الجنسي وعجز الديك عن الصباح ، وبين العجز الجنسي وفقدان القدرة على الفاعلية . ويتلو هذا الفصل ما يسميه الكاتب «السرداق الأول» ، ما جرى لعل بن أبي الجود وبداية ظهور الزيني بركات . ويبدأ هذا السرداق بعنوان جانبي هو «أول النهار» ونحن هنا مع عين ترصد كل ما يجري ؛ فيبدأ مقطع سردى يشبه الكادر السينمائي ؛ يصف أول النهار ، حيث جماعة الممالك خارجة من بيت الأمير قافي باي الرماح أمير الخيل السلطانية ، تتجه إلى باب اللوق . وبعد هذا المقطع يبدأ حديث عن ابن أبي الجود ، وحرمة ، وعاداته ، ينتهي بالقبض عليه . ثم يأتي مقطع سردى قصير ، نحن فيه في «الشارع المصري» ، حيث يذيع أحد المتأدين خبر القبض على ابن أبي الجود . ثم عنوان جانبي هو «سعيد الجهيني» ، حيث يلاحق الكاتب سعيداً - البطل المهزوم - وهو في الأزهر حيث يدرس ، ويستبطنه عن طريق منولوج طويل . ثم يبدأ عنوان في منتصف الصفحة «مرسوم شريف» ، وبه قرار السلطان الذي يرمز إليه بقلعة الجبل ؛ حيث مقر السلطنة ، فنعرف أن الزيني قد تولى رسمياً منصب الحسبة . ثم يأتي عنوان جانبي هو «زكريا بن راضي» ، نتحرك فيه مع كبير بصاصي السلطنة .

محياً آمال المواطنين . ويتلو هذا كله تقرير من عمرو بن عدوى إلى مقدم بصاصي القاهرة ، يتيح للروائي التعليق على كل شيء ، وتفسير ما يغمض علينا .

٥ - ٥

وقد ترتب على الشكل الجديد « القصة / التاريخ » عدد من مستويات اللغة ، يمكن في النهاية ردها إلى نسق واحد من القول . فلدينا لغة مشاهدات الرحالة ، وهي لغة تقترب من لغة الكتابة الأدبية . وتتراوح بين لغة الخواطر والتأملات ، ولغة السرد الروائي والمشاهدات . كوسيلة تتيح للكاتب أن يغير الأزمنة ، فإذا كان يصدد حدث ما فإنه يستدعي ما رآه الرحالة في مدن وبلاد أخرى متشابهة مع ما يجري أو مختلفة عنه ، ويتيح ذلك للكاتب فرصة التعليق على الحدث وبلورته . وهي على العكس من لغة النداء التي يكتبها الكاتب بطريقة شعر التفعيلة ، والتي تأتي موجزة ومكثفة ، تفضي بخبر أو أمر أو نهي إلى الناس . أما لغة التقارير فهي تتراوح بين الوصف الدقيق والتعليق على الحدث ، وإبرازه بلغة عارية من الإيحاء . وقد يصل جفاف اللغة إلى حد استخدام التحديد والتقسيم ، فتجد الأرقام أو الفقرات المعنونة بأولاً ... وثانياً . وإذا كان الغيظاني يجهد نفسه لابتكار الشكل الذي يمكنه من طرح رؤيته فإن لغته تقصر عن مثل هذا الجهد ، فاقدة لخصوصيتها .

مركزية تكويرية

• هوامش

Lucien Goldmann: Towards a Sociology of the Novel, Tavistock publications, p. 20.

(١) راجع « النقد الفني ، دراسة فلسفية وجمالية تأليف جبروم ستولنيز . ترجمة فؤاد زكريا . ص ٣٣٢ ، مطبعة جامعة عين شمس . القاهرة ١٩٧٤ . الطبعة الأولى .

(٢) زكي نجيب محمود - كمثل - وهو من أكثر نقادنا إلحاحاً على الدعوة إلى اعتبار الفن كائناً لا يومي ، بمعنى أنه بناء مغلق . منقطع الأسباب عن العلاقات والشروط التي تحوطه ، وهو لهذا « خلق لا ينسب » - ولا يشير ، ولا يعني ، ولا يتكئ إلا على تكوينه الصرف ، إنه كالشجرة ، « أنها لا تعني شيئاً ... كلاً ولا هي جاءت لحمل الأنباء ، لكنها شجرة صفصاف وكفى » . مع الشعراء ، الطبعة الثانية ص ١٦٥ - دار الشروق . لكنه على مستوى تناول النقد يحاسب صلاح عبد الصبور حساباً خاصاً ، مؤكداً أن الشاعر لم يكن صادقاً حين رسم صورة الناس في بلاده هائفاً في عنوان المقال « ما هكذا الناس في بلادى » ص ١٥٤ مع الشعراء ، أو يرى الحداثة في غير الخروج على أوزان الخليل ، بل في توزيع تلك الأوزان ثم في توزيع القافية (ثم فيها هو أهم من هذا وفذاك ، وأعلى مضمون الشعر) أو يربط بين بروز أعمال فنية معينة وحدث اجتماعي سياسي دولي ضخم قائلاً (أكانت مصادفة أن تزدهم كل هذه الآثار الأدبية في خمسة أعوام تعقب الحرب العالمية الأولى . وهي كلها آثار تلتقي في صعوبة المأخذ وعسر المثال . وفي بعد الغور واتساع الأفق . وفي الانطوائية التي تأتف أن تضرب في زحمة الناس) ص ٢١ / السابق .

(٣) رينيه وبلك - أوسن وارن في كتابها « نظرية الأدب » . ترجمة محي الدين صبحي ومراجعة حسام الخطيب ، دمشق ١٩٧٢ ص ١١٩ . وعن مفهوم الأدب كمؤسسة راجع : « علم اجتماع الأدب » صبرى حافظ ، فصول . العدد الثاني

Henry Levin: Literature as an Institution Sociology of and Drama. Editors: Elizabeth and Tom Burns. Penguin Education.

(٤) راجع : سيوسولوجية الثقافة - الطاهر لبيب ، معهد الدراسات العربية سلسلة الدراسات الخاصة - القاهرة ١٩٧٤

٥ - ٦

هكذا نصل إلى نهاية هذا المقال ، الذي كان محض مدخل إلى معضلة مهمة . هي درس علاقة الشكل / البنية الاجتماعية ، منطلقاً من فرضية محددة هي أن الفنان وهو بإزاء شرائط اجتماعية محددة ، يبحث عن أدوات تشكيل رؤيته . وقد كنت واعياً أن المنهج الاجتماعي حين يسعى لتأسيس علاقة كهذه ، لا يطمح إلى صياغة قانون محدد ضيق يفقد الظاهرة الفنية استقلالها النسبي عن البنية الاجتماعية بمستوياتها التطبيق والإنتاجي ، وإنما ينطلق من أن العلاقة المقصودة هي علاقة تفاعل خصص خلاق . مع وجود وسيط محدد هو وعي الكاتب .

وحين يكتب الروائي وعينه على سياق اجتماعي وتاريخي محدد . فإن عمله يكف عن أن يكون محض « شيء » ، وإنما هو خلق إنساني هادف ، وجزء من تناقض المعنى مع المجرد عبر تناقض جدلي معقد ، أو عبر لحظة محددة من التداخل والتراكب وتصارع العناصر والعلاقات^(١) . حقا إن النص الأدبي يتغلق حين يستوى كياناً أنطولوجياً يمكن أن يشير الإشكاليات ، وهو بهذا المعنى يكف عن التنامي البنيوي ، ولا يمكنه أن يلحق بحركة الواقع المتغيرة المارة . إلا أن الوعي بحركة الواقع وصورته هو - في الوقت نفسه - دعوة إلى الكشف وتحريض على إعادة خلق هذا الواقع عبر وسيط مشترك بين الخالق والجماعة^(٢) .

- (٥) لمزيد من المعلومات راجع جابر عصفور : تعارضات الحداثة . فصول . العدد الأول أدونيس . الجزء الثاني من « الثابت والمتحول » دار العودة بيروت ١٩٧٩ راجع : James Jall - Gramsci, Fontana, Collins, p. 88.
- (٧) الأبعاد التاريخية لأزمة التطور الحضاري العربي . بحث لشاكر مصطفى . ضمن ما قدم مؤتمراً أزمة التطور الحضاري للمعقد بالكويت عام ١٩٧٤
- (٨) عبد الله العروى « العرب والفكر التاريخي » . دار الحقيقة . بيروت ١٩٧٣ . ص ١٦٤
- (٩) راجع عبد المحسن طه بدر ، الروائي والأرض . الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ١٨٩
- (١٠) راجع محمد الجوهري . القولكلور - ط دار المعارف . القاهرة ١٩٧٨ . ص ٤٦١ الطبعة الثالثة
- (١١) راجع تعديل عبد المحسن بدر للأغنية في « الروائي والأرض »
- (١٢) راجع تعريف العينة Sample في قاموس التحليل الاجتماعي « لفصيل ساء . وتوفيق فرح . مجموعة أبحاث الشرق الأوسط . كاليفورنيا والكويت . ص ١٣٠
- (١٣) راجع Northrop Frye: Anatomy of Criticism, pp. 318 - 325.
- (١٤) يقترح ألتوسير استعارة مصطلح « التناقض الإلهي البعد » من علوم أخرى . للتعبير عن تعقد اللحظة الجدلية . راجع « قراءات في المادية الجدلية » المقال الأول . تحرير قيس الشامي . دار الطليعة . بيروت ١٩٧٢ .
- (١٥) لمزيد من المعلومات راجع

Pierre Macherey: A Theory of Literary Production, Routledge and Kegan Paul, London.

David Chaney: Fiction and Ceremonies, Edward Arnold, London 1979.

آرنولد هاوزر . فلسفة تاريخ الفن . ترجمة رمزي عبده جرجس . سلسلة الأنف كتاب . القاهرة . ١٩٦٨ .



الفنّ العنصري المعاصر

يمثل كتاب الستينات (الذين عرفوا بالأدباء الشبان^(١)) تياراً جديداً في تطور الأدب العربي المعاصر له خصائصه المتفردة. وسنحاول في هذا المقال أن نتعرف من خلال تحليل بعض النصوص القصصية لدى هؤلاء الكتاب ما يسميه رومان ياكسون بـ «العنصر المهيمن» La dominante^(٢). وقد كان مفهوم العنصر المهيمن من أكثر المفاهيم غنى لدى الشكليات الروس؛ فالعنصر المهيمن طبقاً لتعريف ياكسون هو العنصر المحوري في العمل الفني، الذي ينظم ويحدد العناصر الأخرى، ويدخل عليها بعض التحولات الدلالية. فالعنصر المهيمن هو الذي يضمن تماسك البنية الفنية وتلاحمها.

ونبدأ بأن نطرح فرضاً يصلح منطلقاً لدراسة النصوص الأدبية وتحليلها. فالملاحظ في تطور الأدب العربي المعاصر أنه يسجل تحولاً في العنصر المهيمن من الاتجاه الواقعي النقدي الحديث، الذي يقوم على محاكاة الواقع إلى اتجاه يقوم على المفارقة بوسيلة محاكاة البنيات القصصية metafictional^(٣).

ونعتقد أن التحول الذي طرأ على الأدب بعامة في بداية الستينيات قد تأكد بعد هزيمة ١٩٦٧ وتفاقم بعد ذلك، وأن العنصر المهيمن على أعمال أدباء الستينيات هو المفارقة؛ فالمفارقة تمثل المبدأ التنظيمي الذي يحكم بنيات هذه الأعمال. ومما لاشك فيه أن هناك بعض حقب تاريخية تولد لغة المفارقة؛ فهذه اللغة ولادة موقف نفسي وعقلي وثقافي معين وتعرف المفارقة بأنها استراتيجية قول نقدي ساخر؛ وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني، ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية. والمفارقة هي طريقة لخداع الرقابة، حيث إنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة. فالمفارقة في كثير من الأحيان تراوغ الرقابة بأنها تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه؛ بيد أنها تحمل في طياتها قولاً مغايراً له. وتستخدم المفارقة في نهاية المطاف عندما

يوافق صدور هذا العدد من «فصول» الذكرى الثانية لوفاة عبد العزيز الأهلوي. وبدلاً من أن تشعب ذكراه بين تلاميذه وعارفيه فإن أحداث العامين الماضيين أذكت الإحساس بالفراغ الذي تركه في حياتنا الفكرية والثقافية. وإن كانت هذه الصفحة ليست مجال الكتابة عن عبد العزيز الأهلوي فإن هذه المقالة تحية لذكراه وقد ولدت هذه المقالة كيبحث قدم إلى مؤتمر MES A في سولت ليك سيتي بالولايات المتحدة في نوفمبر ١٩٧٩ وقرأتها عليه في إحدى ندوات الثلاثاء التي سبقت وفاته بوقت قصير، ثم ضمت إلى مجموعة من البحوث اتفق فريق من تلاميذه على إصدارها في كتاب كان الأمل أن يصدر في ذكراه الأولى. واليوم نحل ذكرى وفاته الثانية ولم يصدر الكتاب بعد. ولاشك أن عوائق سببت هذا التأخير، فرأيت أن أدفع بهذه المقالة ذاتها إلى عدد «فصول» الذي يوافق الذكرى الثانية حتى لا تمر دون كلمة تحية لهذا الأستاذ الجليل الذي أثر في أجيال تلمذت عليه. وستضم هذه المقالة إلى الكتاب التذكاري الذي قارب أن يرى النور.

س. ق.

سيزافاسم

ويتضح مما تقدم أن المفارقة تقوم على الغموض والازدواجية الدلالية التي تعد أساسية في طبيعتها. إنها «شكل من الأشكال البلاغية التي يفترض التعامل معها تعرف مستويين دلاليين متلازمين لا يلفي أحدهما الآخر»^(٦) وقد نقول بعبارة أخرى إن الكشف عن المعنى الحقيقي الذي يسوقه الكاتب لا ينتج عنه إلغاء قوة المعنى الظاهر. وقد يعنى هذا أيضا أن المفارقة لا تتميز بالغموض فحسب الذي يكتنف القول، بل بالإحساس الغريب كذلك الذي يولده اشتغالها على عناصر متعارضة. وتكمن الطبيعة الإشكالية في حل دلالة المفارقة في هذا النوع من الغموض. ومن ثم فإن فن المفارقة يتحقق حين يقال الشيء دون أن يقال، وحين يكون القصد مفهوما دون أن يكون جليا.

وتتحقق المفارقة اللفظية - كما عرفناها - في المستويات المختلفة من النص القصصي وفقا لعدد من الاستراتيجيات أرجو أن يتضح من خلال تحليلنا لبعض أعمال ثلاثة من أدباء الستينيات، وهم: جمال الغيطاني، ويحيى الطاهر عبد الله، وصنع الله إبراهيم.

المعارضة في الرواية التاريخية: الزينى بركات لجمال الغيطاني

(١٩٧٠)

سنعنى بادئ ذي بدء بالمعارضة التي تنتمى إلى مجال «التضمين» transtextuality كما أسماه جيرار جينيت^(٧). وقد عرّف جينيت «التضمين» بأنه يتمثل في مجموعة العلاقات التي تربط نصا معينا بكوكبة من النصوص الأخرى. وتتميز هذه العلاقات بسمات متعددة متغيرة: وتدخل المعارضة ضمن هذا التصنيف، حيث إنها نخط من أنماط التضمين، وهدفها الرئيسي هو محاكاة نص آخر. وقد نستنتج من هذه الخاصية للمعارضة أنها تؤكد «أدبية» الأدب، فالغرض الأساسي يأتي من تحطيم «الأيهام بالواقع»^(٨) فالمعارضة لا تستهدف محاكاة الواقع بل محاكاة الأدب نفسه متحققا في نص آخر؛ فالشيء المحاكى ليس هو الطبيعة الخارجية، بل هو شيء لغوي مصنع من قبل ومناح للناس. ويؤدي بنا ذلك إلى أن المعارضة تبعد نوعا ما عن مفهوم الأدب الواقعي، وتأتي بوصفها رد فعل لثوهم إمكانية محاكاة الواقع أو إمكانية تحقيق هذه المحاكاة. فالأدب يحاكي الأدب، بمعنى أن اللغة تحاكي لغة ولا تحاكي أشياء قائمة خارجها.

وإذا رجعنا إلى رواية جمال الغيطاني «الزينى بركات» رأينا أن النص موضوع المعارضة هو حوليات المؤرخ المصري المشهور ابن إياس «بدائع الزهور في وقائع الدهور». ومن ثم يسوق الكاتب في روايته نصين - نصه الخاص ونص ابن إياس - في تواز يكشف التشابه الذي يجمع بين المعطيات الإيديولوجية والاجتماعية والثقافية لحقبتين تاريخيتين مختلفتين هما: مصر تحت الحكم المملوكي في زمن وقوع الفتح العثماني، ومصر في زمن حلول الهزيمة في سنة ١٩٦٧.

ويختلف هذا النمط من الرواية التاريخية عن غيره من الروايات التاريخية في أنه يقيم موازنة نصية من خلال معارضة شكلية لغوية للنص التاريخي؛ فجمال الغيطاني يحاكي قول ابن إياس التاريخي؛ أي إنه لا يلجأ إلى استخدام «محتوى» تاريخي يصوغه في لغة عصره، بل ينتقل بنصه الخاص إلى الحقبة التاريخية السالفة.

تفشل كل وسائل الإقناع، وتستهلك الحجج، ويخفق النقد الموضوعي؛ فعندئذ تظل المفارقة هي الطريق الوحيد المفتوح أمام الاختيار. والمفارقة لعبة عقلية من أرق أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيدا، تستخدم لقتل العاطفية المفرطة وللقضاء على المظهر الزائف، ولفضح التضخيم الفكري. ومن جانب آخر تمثل المفارقة موقفا من التراث الحضاري حين تنجس إلى إعادة تقييم التراث الفني الموروث من خلال إعادة صياغته وتشكيله وتفسيره وتحويله. وقد نقول في النهاية إن المفارقة هي استراتيجية الإحباط واللامبالاة وخيبة الأمل. ولكنها - في الوقت نفسه - تتطوى على جانب إيجابي؛ فقد ننظر إليها على أنها سلاح هجومي فعال. وهذا السلاح هو الضحك، لكنه ليس الضحك الذي يتولد عن الكوميديا، بل الضحك الذي يتولد عن التوتر الحاد، والضغط الذي لا بد أن ينفجر. وسوف نحاول في هذا البحث فحص الأساليب والاستراتيجيات التي بلورها كتاب الستينيات في أعمالهم القصصية، لكي نوضح كيف تولدت الأشكال القصصية الجديدة من خلال سيطرة روح المفارقة على هذه الأعمال.

إن مصطلح «المفارقة» يغطي مجموعة كبيرة من الظواهر^(٩)، ويتسم بالتعقيد الشديد. غير أننا سوف نلتزم في هذا البحث بما اتفق النقاد على تسميته بالمفارقة اللفظية «Verbal Irony» مادامنا في هذا المجال نتعامل مع أعمال أدبية أداتها اللغة.

والمفارقة اللفظية - في أبسط تعريف لها - هي شكل من أشكال القول، يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر، غالبا ما يكون مخالفا للمعنى السطحي الظاهر ومن جانب آخر نجد أن المفارقة اللفظية أعقد كثيرا من هذا التعريف، حيث إنها تتحقق في مجموعة من المستويات، ويجمع فيها أكثر من عنصر؛ فهي تشمل على عنصر يتعلق بالمغزى illocutionary^(١٠) هو مقصد القائل. وهذا العنصر قد يتراوح في درجات عنفه وقوته بين العدوان العنيف والتدليل اللين وتشتمل كذلك على عنصر لغوي locutionary أو بلاغي هو عملية عكس الدلالة. ويتمثل هذا العنصر في شكل المغايرة antiphrasis.

وينشأ تعقيد المفارقة نتيجة لعملية سكهة encoding وحلها decoding ذلك أنها تشتمل على دال واحد ومدلولين اثنين: الأول حرفي ظاهر وجلي، والثاني متعلق بالمغزى، موحى به، خفي. ونستطيع أن نقول هنا: إن المفارقة تشبه الاستعارة في هذه البنية ذات الدلالة الثنائية غير أن المفارقة تشتمل أيضا على علامة marker توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول؛ وهي من هنا تختلف عن الاستعارة وهذه السمة هي من صميم بنية المفارقة. فالمفارقة تفرض على المخاطب تفسيرها السليم. إنها تقوم بتبليغ Communicatia رسالة تشتمل على إشارة توضح طبيعة هذه الرسالة meta - Communication وعندئذ توازي الرسالة الأصلية رسالة أخرى توضح الطبيعة الصحيحة لمغزى المفارقة. ولذلك فإن حل شفرة المفارقة يستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة marker، وهي مهارة ثقافية وإيديولوجية، يشارك فيها المتكلم والمخاطب.

السعود بضرب الزينى بركات وحجسه في بيت الشيخ .
ثم يتعد الكاتب خطوة عن النص موضوع المعارضة باستعمال
تركيبات جاهزة ينسجها في نصه مثل :

وكان يوما مشهوداً .

ما قبل وما قال .

طمت وعمت .

ويضمّن الكاتب نصه بعض الجمل من نصوص أخرى ، مثل
الآيات القرآنية ، أو بعض التركيب المسكوكة ، المأخوذة من المصادر
الكلاسيكية على نحو يعطى النص مذاقا كلاسيكيا .

ومن جانب آخر يستخدم الكاتب في معارضته لنص ابن إياس
أسلوبا هو أقرب إلى التقليد الساخر Pastiche وهو يسلك إلى ذلك
مسلكين : المسلك الأول فيتمثل في النداءات (وكانت المناذاة هي
الطريقة التي يبلغ بها السلاطين والأمراء القوانين والتوجيهات والأوامر
إلى الرعية) . وهذه النداءات نجى في نص ابن إياس مقتضبة ، في
صيغة المبني للمجهول ، أو مسندة إلى اسم الأمير الذي أرسل المنادى إلى
الأسواق والطرق .

وفيه نادوا في القاهرة بأن لا عبد ولا جارية ولا امرأة ولا صبي
أمرد يخرجون إلى الأسواق حتى يسافر العسكر ، وذلك خوفا عليهم من
التركان^(١٢)

وقد حوّل الغيطاني هذه النداءات المقتضبة إلى نداءات مباشرة
تبدأ بالمنادى وتتوجه إلى أهالي مصر وأهالي القاهرة ، ثم تتبع المنادى
عبارة هي أقرب إلى شعار المحتسب الزينى بركات ، وتأتي في صيغة
الحض :

« تأمر بالمعروف ونهى عن المنكر »

ومن جانب آخر تحتوى النداءات بعض العبارات القرية من
التركيبة الجاهزة ، الشعار سابق الذكر وبعض العبارات الأخرى :

انكشف المستور

فاسمعوا وعوا

فاعلموا وعوا

وسوف تبقى جثته ثلاثة أيام

عبرة لمن اعتبر

ودرساً لمن جاء ومن غبر

وتتخلل النداءات الرواية ، وتفرض عليها إيقاعا هو أقرب إلى إيقاع
الطبول مثلما تتخلل النداءات نص ابن إياس . والنداءات هي خطاب
الحاكم الذي يفرض إرادته على الرعية وليس لهم أى اختيار في رفضها
أو قبولها ، فتأتيهم في شكل أوامر صارمة عليهم أن يتبعوها دون خيار .
والحوار هنا ملغى إلغاء كلياً ، حيث إن الصوت هو صوت السلطة ولا
موقف للشعب سوى موقف المستمع المقهور .

أما عن المسلك الثاني الذي يسلكه الكاتب في التقليد الساخر فإنه
يتجه إلى الفقهاء ، ويتمثل في الفتاوى والخطب الدينية . وتتولد المفارقة

وقد عايش الغيطاني ابن إياس معايشة لصيقة بحيث إنه تغمص
شخصيته - إذا صح القول . وقد نطرح مجموعة من الأسئلة حول
الأسباب الكائنة وراء مثل هذا الاختيار ، والمبرر الذي يدفع الكاتب
إلى اختيار مثل هذه الاستراتيجية ؟ إن الهدف الذي يبدو جليا من هذا
التقابل بين الماضي والحاضر ووضعها في وضع تواز هو إبراز وجوه الشبه
والاختلاف بينهما . واللجوء إلى الشكل هنا ليس من باب الشكلية
الصرف ، بل هو من باب الغوص في البنيات اللغوية نفسها ، التي تعد
أعمق ما يمكن أن يعبر عن العصر ، حيث إن اللغة نفسها تحمل في
طبائنها إيديولوجية العصر ، أو أن العلاقة بينهما - كما يقول باختين - لا
تكون أبدا بريئة ، بل هي دائما مشبعة بالأيديولوجية^(١٣) . ولذلك فإن
التوازي بين نصين ينتميان إلى حقبتين تاريخيتين مختلفتين يضع هاتين
الحقبتين في علاقة توتر حاد ، ويخلق بعدا رمزيا كثيفا للعلاقة بينهما .
ونحن نؤكد أن هذا التكثيف الرمزي في « الزينى بركات » من أنحصب
وأعمق ما يميز هذه الرواية ، فالرمز هنا يتشعب في عدد لا نهائي من
الانطلاقات الدلالية .

وقد يتأني لنا أن نشير إلى الخاصية التي تميز هذا النوع من
المعارضة ، التي تختلف اختلافا جذريا عن التعريف الشائع للمعارضة ،
الذي تقدمه الموسوعات الأدبية ، وهو : « المحاكاة المبالغ فيها للأعمال
الفنية » . إن هذا التعريف هو أقرب إلى ما يمكن أن نسميه
« الكاريكاتير » ، وهو يؤدي - في المعتاد - مهمة ذات وجهين :
الإصلاح والسخرية . وقد أكدت التعريفات الشائعة لمصطلح المعارضة
الجانب الهزلي والمؤثرات الفكاهية الناتجة عن التقليد المبالغ فيه . غير أن
المعارضة الحديثة عملية أكثر تعقيدا ، وأكثر رقيا^(١٤) ، ذلك أن هدف
الكاتب الحديث لا يكمن في التحقير والسخرية والتعطيم ، بل يتمثل فيما
يتجه إليه من التعقيد والغموض . إنه يستهدف خلق نص جديد ، ينتج
عن التهام النصين وامتزاجهما في تركيب متكامل
Bitextual Symbiosis^(١٥) . وإذا سلمنا بأن النص الحديث يسعى إلى
الغنى الدلالي ، وإلى التعدد في مستوى توليد الدلالة ، فإن هذه
الاستراتيجية تؤدي بلا شك إلى هذا الغنى .

والآن ، هل نستطيع أن نستخلص من التحليل النصي لرواية
الزينى بركات الوسائل اللغوية والقصصية التي يتحقق من خلالها التكامل
بين النصين ؟

إننا نجد في نص الزينى بركات محورين أساسيين : محور التشابهات
ومحور الاختلافات . ومن خلال تلاحم هذين المحورين وتوترهما تظهر
المفارقة والمناقضة paradox . إن النص نص منحرك حركة جدلية تشبه
حركة المد والجزر ، فتارة تتجه الحركة نحو نص ابن إياس ، وتارة تقترب
من نص الغيطاني . وتتراوح الحركة بين الاستشهاد الحرفي من كتاب
البدائع وبين أكثر أساليب المنولوج السردى حدائنة .

ويتمركز محور التشابهات حول البنيات اللغوية الصغرى ، فيحاول
الكاتب أن يلتزم بأمانة نبرة ابن إياس اللغوية . وهو يفعل هذا من خلال
تضمين فقرات كاملة من البدائع ، أهمها ما يتصل بسفر الغوري إلى
سوريا وهزيمته في موقعة مرج دابق ووفاته ، ثم قيام مريدى الشيخ أبى

وإذا كان الغيطاني يتبع نسق ابن إياس في بنيات النص الصغرى - أى البنيات اللغوية - فإنه يخالفه في مستوى البنيات الكبرى - أى البنيات القصصية . ويقسم نص ابن إياس إلى أقسام زمنية ؛ فالوحدة الكبرى هي السنة مقسمة إلى شهور ، والشهور مقسمة إلى أيام تقع فيها الأحداث . والحدث هو الوحدة الزمنية الصغرى في هذا النص . ومن اللافت للنظر في هذا النص أن كل الأحداث تتساوى في الأهمية ، فلا يتفرد حدث دون حدث بمساحة نصية كبيرة ؛ فسواء كانت الأحداث وفاة سلطان أو تحديد الأسعار في الأسواق أو ارتفاع مياه النيل أو انخفاضها فإنها تتساوى في المساحة النصية .

أما في رواية الزينى بركات فإننا نجد أن الوحدات الكبرى هي السنوات ؛ فالرواية تغطي المدة الزمنية بين ٩١٢ و ٩٢٢ هـ . غير أن التسلسل الزمني الصارم الذي يتبعه ابن إياس لا يجد ما يقابله في الرواية ؛ فالرواية تسير طبقاً لتسلسل زمني معكوس فتبدأ في ٩٢٢ ثم تعود إلى سنة ٩١٢ ، فيتأرجح النص بين الماضي والحاضر والمستقبل . ولحائز البينتين وظيفتان مختلفتان ؛ فالأولى منها لا تهدف إلا إلى تقديم التسلسل الزمني في موضوعه ، أما الثانية فإنها تتضمن علاقة جدلية بين الماضي والحاضر . فإذا بدأنا بالحاضر وعدنا إلى الماضي فإننا نكون قد ألحنا ضمناً إلى أن الماضي قد يفسر هذا الحاضر ، أو أن الماضي يتضمن مؤشرات وخصائص تقابل ما في هذا الحاضر الذي يمثل مشكلاً مطروحاً في بداية النص . فالمشكل المطروح في بداية الزينى بركات هو موقف تاريخي خاص ، يتمثل في وصف القاهرة الذي يقع في سنة ٩٢٢ :

«أرى القاهرة الآن رجلاً معصوب العينين ، مطروحاً فوق ظهره ، ينتظر قدراً خفياً ...» (١٤)

وإذا بالنص يعود بعد ذلك إلى سنة ٩١٢ ، ويقدم ملابسات تسلسل الأحداث ، وينطوي هذا التسلسل المعكوس على فرضية أن الماضي يفسر الحاضر ، أو أن الماضي قد يؤدي إلى الحاضر .

ومن هنا يطرح نص رواية الزينى بركات قضية علاقة الماضي بالحاضر والمستقبل في البنيات الزمنية الكبرى التي يتألف منها النص . غير أن النص يطرح على مستوى البنيات الصغرى قضية الذات الإنسانية داخل المجتمع . فالتاريخ ليس شيئاً مجرداً ، ولكنه تاريخ الإنسان ؛ فلا تاريخ بدون بشر . ولذلك فالغيطاني يخالف ابن إياس في تقسيم النص في الوحدات الوسيطة (الشهور) ، والصغرى (الأيام) ، ويدخل تقسيماً مختلفاً ، هو تقسيم النص إلى أقسام تحمل أسماء الشخصيات الخمس الرئيسية : سعيد الجهيني المجاور ، والشيخ أبي السعود العالم ، وزكريا بن راضي رئيس ديوان البصاين ، وفسكني جينوتي الرحالة البندقي . ومن خلال إدخال عنصر الذات الإنسانية يدخل الكاتب بعداً جديداً على النص ؛ فمن جانب يستحيل تقديم التاريخ على أنه وجود موضوعي مجرد ، ولكنه دائماً مربوط بذات إنسانية تعيشه . ثم إن التاريخ ليس شيئاً مطلقاً ، ولكنه مجموع الملابس المكانية والزمانية التي تقع لمجموعة من البشر ، ولذلك يقدم الكاتب المادة القصصية إلى القارئ من خلال تقنية «المونولوج الداخلي السردى» ؛ أى أن المادة القصصية تقدم إلى

في هذه النصوص من استخدام أسلوب نبيل في تقديم حجج واهية حول مواضيع هامشية . من ذلك مدار من المناقشات والمناظرات ، وصدرت فيه الفتاوى ، حول تحريم استعمال الفوانيس :

«يا أهل مصر لم يحدث تعليق الفوانيس من قبل . لقد أمرنا رسولنا الكريم بغض النظر عن عورات الخلق . الفوانيس تكشف عوراتنا . خلق الله ليلاً ونهاراً ؛ ليلاً مظلماً ونهاراً مضيئاً . خلق الليل ستاراً ولباساً ؛ فهل نزع الستار ؟ هل نكشف الغطاء الذي أمدنا الله به ؟ هذا كفر لا نقبله .» (١٣)

وتلعب مثل هذه النصوص دور الستار الذي يسدل لتغطية الأمور الجسيمة ، وحجب حقائق الواقع عن الرعية ؛ فهذه المهارات اللفظية من شأنها أن تحل محل طرح القضايا الجوهرية في أمور الرعية ، وتستخدم لتأكيد هامشية رجال الدين في عصر يسوده القمع والقهر السياسي .

ويتبع الكاتب - بالإضافة إلى الاستشهاد المباشر والتقليد الساخر - استراتيجية أخرى تمثل في رأينا السمة الأساسية لنص الزينى بركات فقد استقرأ الغيطاني نسقاً للبنية النحوية التي تغلب على نص ابن إياس ، واستكنه من معاشته لنص بدائع الزهور نسقاً مجرداً التزم به في روايته ، محققاً بذلك إيقاعاً لغوياً خاصاً .

تظهر الحوليات التاريخية في شكل سلسلة خطية ، تسط على خط النص اللغوي حركة الزمن في تتابعه . وتمثل هذه الحركة لغوياً في متتالية من الجمل المعطوفة بحروف العطف . وإذا أمعنا النظر في نص ابن إياس اتضح لنا أن الروابط التي تغلب عليه هي حروف العطف مثل «و» و «ف» و «ثم» ، وفي بعض الأحيان «فلماً» . ونلاحظ أيضاً قلة التعليق ، سواء من خلال استخدام جمل الصلة أو أدوات الربط التي تضيد علاقات منطقية بين الجمل مثل «لأن» (سببية) أو «ومع ذلك» (لنفي السببية) أو غير ذلك من الأدوات التي قد تعبر عن الاستنتاج مثل «لذلك» أو الاختيار مثل «إما .. أو .. الخ» . ويكثر في نص ابن إياس استخدام المبني للمجهول ، مثل «أشيع أن» . ويمكن أن نستنتج من استخدام هذه البنيات النحوية - وغياب بنيات أخرى - محاولة المؤرخ - الراوى أن ينقسم عن نصه ، أى أن يترك الأحداث تروى نفسها بنفسها - إذا صحت هذه العبارة - دون أن يقحم ذاته في تقديمها . وقد فُسر هذا الأسلوب في الرواية على أنه أسلوب «موضوعي» . وقد سمي أيضاً «الرواية من الخارج» ، حيث تقدم الأحداث خارج الذات المدركة - كما تقع - دون تدخل الراوى بتعليق أو وصف أو تفسير أو استنتاج ؛ فالراوى لا يعبر عن آرائه ، ولا يقدم تقويماً للحدث .

ويلتزم الغيطاني هذا الأسلوب في نصه ، فيسوق جملاً أساسية خالية من التعليق ، تتابع في حركة سريعة متدفقة ، حتى إن الكاتب يسقط في بعض الأحيان حرف العطف نفسه ، الذي يربط هذه الجمل بعضها ببعض . وقد يكون هدف الكاتب هو التوصل إلى الموضوعية التي وُصفت بها كتابات المؤرخين العرب في سردهم للأحداث ، وخلق قولاً محايداً لا تقتحمه ذاتية الراوى .

استمرار الزينى بركات في شغل وظيفته على أنه رمز للسلطة التي استمرت بعد هزيمة عسكرية نكراء . فهل هو استعارة عن جمال عبد الناصر الذي استمر في الحكم بعد الانهيار العسكري في ١٩٦٧ ؟ وإذا كان الزينى بركات في نص ابن إياس لا يتعدى كونه وصوليا فقد اكتسب في نص جمال الغيطاني أبعادا تتجاوز هذه الدلالة كما أسلفنا ، فهو يمثل المكر والدهاء الذي تلجأ إليه الدولة البوليسية للسيطرة على نفوس الأفراد وخلخلة مقاومتهم وثقتهم . وقد نجح الزينى في الرواية أن يخلق في النفوس الشعور بأنها مراقبة دوما ، حتى طغى عليها هذا الشعور طغيانا مطلقا ، وإذا بنا نجد المحاور نفسه يستسلم في نهاية الرواية ويصرخ : «إنهم أفسدوني وحطموا قلاعي» .

وبالإضافة إلى أن المعارضة قد وظفت توظيفا نصياً في البنيات المختلفة للرواية فإنها كانت وسيلة من وسائل خلق الاغتراب لتأكيد استلاب الشخصيات ، ذلك الاستلاب الذي يكتنف جميع صفحات الرواية .

الحكاية الشعبية المعكوسة في حكايات للأمير يحيى الطاهر عبد الله . ١٩٧٧ .

ونريد الآن أن نتناول بالتحليل مجموعة بحبي الطاهر عبد الله «حكايات للأمير» . وهذا العمل من أكثر الأعمال أصالة وتفرداً . وكما لجأ جمال الغيطاني إلى المعارضة كذلك صنع يحيى الطاهر عبد الله . ولكن النص المعارض عند يحيى الطاهر لا يتمثل في نص معين ، ولكنه يعارض نمطا مجردا مستخلصا من الحكاية الشعبية بعامة ، ويستقي كثيرا من معالنه من ألف ليلة وليلة .^(١٨) وسنحاول في تحليلنا أن نستخلص مكونات البنية التقليدية للحكاية الشعبية ، وكيف يحول يحيى الطاهر هذه البنية إلى بنية معكوسة .

إن مجموعة بحبي الطاهر «حكايات للأمير» تتبع نسق الحكايات - الإطار في بنيتها العامة ، والإطار في هذه المجموعة هو الراوى وأميره ، أو الأمير وفنانه (مضحكه !) . ويحاول الفنان - أو الراوى - أن يساعد الأمير في العثور على النوم ، فالأمير يعاني من الأرق ، وينشد الراحة والطمأنينة . ومن هنا تقدم الحكايات - مثلها مثل الحكاية الخرافية - على أنها مثل «حدوتة» قبل النوم . فإذا ما قارنا بين وظيفة القصة في ألف ليلة وليلة ووظيفة القصة في «حكايات للأمير» وجدنا أن وظيفة القصة معكوسة ؛ ففي حين تحكى شهرزاد حكايات للملك ليظل مستيقظا حتى الفجر ، يقوم القصة في «حكايات للأمير» بوظيفة التهوية ؛ وفي حين يمكن النظر إلى وظيفة القصة في الليالي بوصفها الخلاص من الموت ، يقوم القصة في الحكايات بوظيفة الهروب من الحياة . وتظهر المفارقة من تعارض طبيعة الحكايات نفسها ووظيفة القصة .

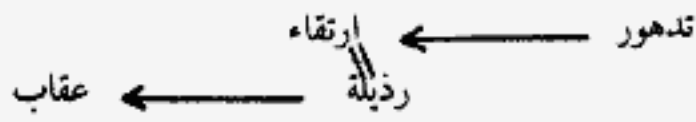
ويضم الإطار أربع عشرة حكاية ذات عناوين مختلفة ؛ بعضها يحاكي عناوين حكايات تقليدية معروفة ، مثل «حكاية الفلاح» أو «حكاية أم دليلة طاهية الموت» أو «حكاية الصبي الذي هذه النعب فنام بجانب جدار المسجد القديم» وبعضها مستعار من حكايات مشهورة ، مثل «حكاية للأمير» بعنوان «من يعلق الجرس ؟» ؛

القارئ من خلال مصفاة وعى الشخصيات ، لامن خلال راوٍ عالم بكل شيء ، يهدف إلى تقديم واقع خارجي ثابت يمكن معرفته معرفة موضوعية . وهكذا يتحول نص ابن إياس ذو الصوت المنفرد إلى نص متعدد الأصوات ،^(١٩) أو نص بوليفوني . ومن خصائص هذا النمط من النصوص أنه يقدم المادة القصصية - سواء كانت الحدث أو المكان أو الشخصيات الأخرى - من زوايا مختلفة بحيث يكون النص كوكبة من الدلالات المتصارعة ، وبحيث لا يطفئ منظور على منظور آخر . وقلة يفعل الكاتب ذلك من خلال تقديم حوار بين الشخصيات يوضح منظور كل منها ، أو أن يقدم المكان من خلال وعى أدق به من قبل في نفس الوقت . ولكن تكنيك جمال الغيطاني تكنيك صارم ، له دلالة معينة ، تتضح من معالجة مستويات النص ؛ فقد ألغى الحوار كلية ، فلا لقاء بين الشخصيات وجها لوجه ؛ وألغى أيضا المشاهد التي يجتمع فيها أكثر من شخصية بحيث احتفظ بكل شخصية حيية وعيها ، لا يستطيع أن تخرج منه . وقد خلق هذا التكنيك جوا كابوسيا من ناحية ، وأكد من ناحية أخرى انغلاق كل شخصية في عالم وهمي^(٢٠) من صنع خياله ، لا يمت بصلة إلى العالم الخارجي ، حيث تعيش الشخصيات الأخرى . وأكد أيضا عدم إمكانية الاتصال بين الشخصيات والعالم الخارجي . فلا وجود لهذا العالم ولا وجود لما فيه من مخلوقات وحقائق ؛ وبنى التكنيك الذي يستخدمه الغيطاني إمكانية أن يحصل الإنسان على المعرفة . ومن هنا تأتى دلالة البنية نفسها : الصراع بين المظهر والجوهر ؛ بين الغائب والحاضر . ويتمثل هذا الصراع في الشخصية الرئيسية للرواية ، ويضئ على الرواية بُعد المفارقة .

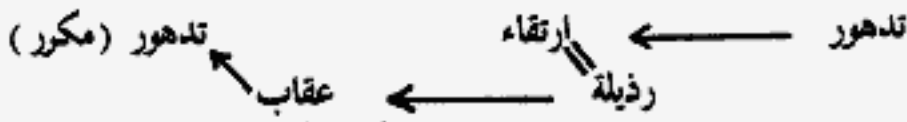
وتحمل الرواية اسم «الزينى بركات» عنوانا لها ، ولكن الزينى لا يظهر في الرواية إلا من خلال وعى الشخصيات المختلفة ؛ فهو الغائب / الحاضر في نفس الوقت . ويولد هذا الوضع الإحساس الغريب الذي ذكرناه في بداية المقالة ، من أن المفارقة تقوم على جمع العناصر المتعارضة في آن واحد . ومن جانب آخر يمثل هذا الوضع الدولة البوليسية التي توجد في كل مكان وفي لا مكان في نفس الوقت . وتهدف سياسات الدولة البوليسية إلى القمع وإلى عزل الفرد ، وإلى فرض الإيديولوجية السائدة عليه من الخارج . وبحقق الكاتب هذا الهدف نصيا عن طريق عزل كل شخصية في عالم مستقل ، لا منفذ من خلاله إلى العوالم الأخرى . ومن جانب آخر تعمل السلطة البوليسية على ملء الفراغ النفسي للشخصيات المختلفة . ومن الحيل التي يستخدمها الغيطاني ، أنه ملأ الفراغات النفسية للشخصيات بوطأة شخصية الزينى بركات الذي كان يمثل قة العدالة بشغله وظيفته المختب . فالختب هو القانون ، وهو فوق القانون . ولكن لا أحد يعرف حقيقته . ومن هنا تظل الشخصيات في حيرة حول حقيقة هذه الشخصية الغائبة / الحاضرة والوهم يمتد إلى تشعب السلطة من خلال ديوان البصاصين : هل هو حقيقة واقعة أم وهم من خلق الزينى ، مثله مثل الرسائل المكتوبة بالحرير السرى^(٢١) ؟

ومما لاشك فيه أن جمال الغيطاني قد نجح في خلق رمز روائى - من خلال هذه المعارضة النصية - متشعب الدلالات . فقد ينظر إلى

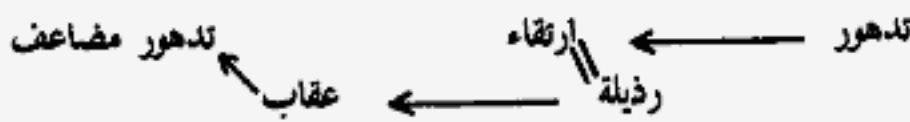
تركيب متاليتين إثنين من المتتاليات الثلاث . ويقترح بريمون النسق التالي :



ويتحقق هذا النسق في حكاية «الصيد وزوجته» ، وهي الحكاية الشعبية المعروفة ، عندما يعثر الصياد على السمكة السحرية التي تلبى كل رغباته ، ولكن الطمع يستشري في نفس الزوجة فتطلب من السمكة أن تبنى لها قصرا في السماء ، وعند ذلك تتلاشى كل الكنوز التي كانت السمكة قد منحها للصياد وزوجته . فالحركة في هذه الحكاية هي أقرب إلى الحلقة المفرغة ، حيث إن الحكاية تبدأ عند حالة من التدهور ، يتحول إلى ارتقاء ، ولكن سرعان ما يتحول هذا الارتقاء إلى رذيلة نتيجة لطمع الزوجة ، فتعاقب على رذيلتها ، وتعود إلى حالتها الأولى . وهنا يكون النسق على النحو التالي :



ويتضح لنا من تحليل «حكايات للأمير» أنها تتبع هذا النسق أعني نسق الحكاية المعكوسة ، فتبدأ من التدهور ، ثم تتحول نحو الارتقاء ، ولكن يتضح أن هذا الارتقاء يخفى في طياته رذيلة يستحق صاحبها العقاب ، فيقع العقاب في صورة عودة إلى حالة التدهور الأولى ولكن في صورة مضاعفة . فإذا كان الطرف الأول من المتتالية هو الفقر أصبح الطرف الأخير منها الفقر مضاعفا إليه عاهة أو سجن أو عقم أو موت ويصبح النسق إذن :

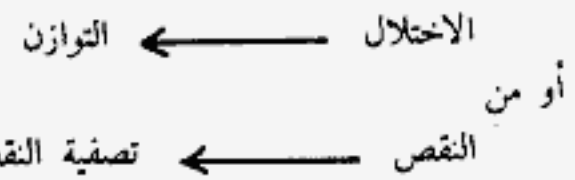


ولكن كيف تتحرك الحكاية من التدهور إلى الارتقاء ؟ لقد رأينا في حكاية الصيد وزوجته أن السمكة السحرية هي التي تمنح الزوجين الارتقاء أما في «حكايات للأمير» فليست هناك أدوات أو شخصيات سحرية ، وإنما تنشأ الديناميكية من نوعية العلاقة التي تربط الشخصيات بعضها ببعض ، ومن طبيعة الأفعال وردود الأفعال التي تحركها . إن النواة الأساسية لبنية الحكاية هي التوتر الذي ينجم عن التفاعل بين الفاعل والمفعول . فالثنائية التي تضع الفاعل في مواجهة المفعول هي التي تجعل الحكاية تتحرك إلى أمام . وتنتمي جميع الشخصيات المحورية إلى نمط «المفعول» ، فهم يعانون من تدهور المجتمع الفقير ويشكون من المرض والجوع والامية ، ويشعرون بهذا النقص ، وعسرون بالدفاع إلى تغيير وضعهم . فالشعور بالعوز والاحباط يطحنهم ؛ وهذا هو الوضع الافتتاحي الذي تبدأ منه الحكاية . ولا بد أن تتحرك الحكاية نحو تصفية هذا النقص . كيف يتم ذلك ؟ إذا قامت الشخصية بفعل خارجي يحقق لها النجاح فإنها ستتحول من نمط «المفعول» إلى نمط «الفاعل» ، لكن شخصيات «حكايات للأمير» لا تنقوى على الإيجابية ، فتظل دائما في وضع «المفعول» ، وعند ذلك تقوم شخصية أخرى بدور الفاعلية ، أما الشخصية الأولى فتظل في دور المفعولية . وعند ذلك يتحقق الارتقاء للشخصية في عشر من الحكايات ، من خلال فعل شخصية أخرى ،

وبعضها عبارات هي قلب لعبارات مسكوكة ، مثل «حكاية برأس وذيل» ، وهي قلب لعبارة «بلا رأس ولا ذيل» .

وتتميز الحكايات بالخصائص الأساسية للحكاية الشعبية كما عرفها أولبرك في مقالته «القوانين الملحمية للحكاية الشعبية» .^(١٩) ويمكن استخلاص أهم هذه الخصائص فيما يلي : التكرار الثلاثي ، وتقديم الشخصية من خلال الفعل ، وازدواج الفعل ، ووحدة العقدة . وأهمية الموقف الافتتاحي والختامي . واحتواء «حكايات للأمير» على هذه الخصائص بمنحها طابعها الشعبي العام . ومع ذلك فهذه الحكايات ليست حكايات شعبية نقية (مثلها مثل حكاية زكريا تامر «الغور في اليوم العاشر» التي تظل على مستوى عالٍ من التجريد) ؛ إذا أنها ترتبط ارتباطا مباشرا بالواقع المعيش في خارج النص نفسه وإذا بالنص يتضمن عناصر من الواقع الاجتماعي (البوتيكات ، والسجائر الكنت ، وغيرها من العناصر التي تشير إلى ألوان من الصراع الاجتماعي والأزمات الاقتصادية) . وما لاشك فيه أن مجاوزة العناصر التقليدية للحكاية الشعبية ، والعناصر الواقعية المستقاة من الواقع المعيش المباشر ، تخلف في النص مفارقة تؤكد التضاد بين النوعيتين .

وإذا انتقلنا الآن إلى البنية الكلية للحكايات ونسق الشخصيات لانتضحت لنا الطريقة الخاصة التي يعكس بها بحجى الظاهر عبد الله البنية والنسق التقليديين . فالنسق العام للحكاية الشعبية كما عرفها ثلاثة من أهم علماء الفولكلور ، وهم برووب ودندلس وبانفيل ،^(٢٠) يمثل حركة من السالب إلى الموجب ، وهي حركة من :



غير أن الناقد الفرنسي كلود بريمون^(٢١) رأى في هذه البنية تبسيطا وتجريدا شديدا لا يتسع لاحتواء بعض الحكايات ، فطوره إلى نسق أكثر تعقيدا من خلال دراسة الحكاية الشعبية الفرنسية وتصنيفها . فقدم مصفوفة matrix مكونة من ثلاث متتاليات Sequences يمكن تنسيقها طبقا لعدد من القواعد والتأليف . والمتتاليات الثلاث هي :

- (١) تدهور ← ارتقاء
- (٢) فضيلة ← جزاء
- (٣) رذيلة ← عقاب

ويمكن للقالب أن يكون أن يكون بسيطا ، أي مكونا من متتالية واحدة أو معقدا ، أي مكونا من أكثر من متتالية . ويبدو هذا النسق الأخير بلا شك أكثر مرونة من الأنساق التي قدمها علماء الفولكلور السابقون . وقد تمكن بريمون من أن يحدد من خلال هذا النسق طبيعة عدد أكبر من الحكايات التي لم تدخل في النسق السابق ذي البعد الواحد ، وبخاصة ذلك النوع من الحكاية الشعبية الذي يمكن أن نطلق عليه اسم الحكاية الشعبية المعكوسة anti Folk - tale ، أي الحكاية التي تتحرك من الموجب إلى السالب ، ويتم ذلك من خلال

بالأخلاق واللا أخلاق ، فالحكم الأخلاقي هنا ينبع من العاطفة ، ويتعارض عالم الحكاية مع عالم الواقع الذي لا يخضع بأي شكل من الأشكال إلى هذه الأحكام والمقاييس الأخلاقية التي تحدد العدل والخلق النبيل . وقد تحلت الشخصيات عن هذه القيم ، وخانت الطبقة التي تنتمي إليها ، وحاولت التسلل إلى طبقة أخرى من خلال إذلال نفسها وتحقيرها . إن موقف الكاتب من هذه الشخصيات يخالف موقف الواقعية النقدية التي تبرىء وتبرر ؛ فالكاتب في الحكايات يعاقب شخصياته التي تنتهز الفرصة ، لا شخصياته التي تتيح الفرصة ؛ فالمفعول أكثر مسئولية من الفاعل . إننا لاندعي بأي شكل من الأشكال أنه يبرىء الفاعل ، ولكنه يخلق إحساساً بالمسئولية والكرامة والقيم الخلقية ؛ فالفاعل لا يكون فاعلاً إلا إذا وجد مفعولاً يقع عليه فعله . وإذن فالمفاعيل هم الأشرار الذين يجب معاقبتهم ؛ هم الذين يخلقون طبقة أولياء نعمتهم بتقبل هذه النعمة . إنهم يشاركون في صنع المجتمع القاسي الظالم وليسوا مجرد ضحاياها .

وقد نستخلص من الحكايات موقفاً ثورياً متضمناً هو ضرورة رفض المساومة والخضوع . فبالرغم من أن المجتمع يسوده الاستغلال والظلم والقهر الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ، فإن قيمة الفرد تأتي من رفضه لهذا المجتمع ورفض التعامل معه . فقبول المشاركة في اللعبة بشروط المجتمع هو جرم يستحق الفرد أن يعاقب عليه . وتنادى هذه الحكايات بضرورة الرفض والانقسام عن مجتمع الظلم والفساد .

الصدى المفارق في رواية صنع الله إبراهيم «اللجنة» (١٩٨١)

تتميز أعمال صنع الله إبراهيم في جملتها بنوع خاص من المفارقة ، أو قد نقول إن أعماله تتميز بأنها تجمع بين أكثر من نوع من أنواع المفارقة . ولذلك نريد أن نقف وقفة قصيرة عند روايته الأولى والثين تظهر فيها بعض بذور الاستراتيجية التي نلتبسها في رواية «اللجنة» . وهذا لا يعني أن اللجنة أفضل من الروايتين السابقتين ولكن يعني أن ثمة استمرارية في المعالجة النصية للمفارقة لدى صنع الله إبراهيم . ونود أن نبدأ بالموقف العام للكاتب ؛ فهذا الموقف يتميز بأنه يضع مسافة بينه وبين المادة القصصية التي يقدمها ؛ فهناك نوع من الانفصال العاطفي بينه وبين المادة القصصية تجعله يقدمها بأسلوب تقريرى شفاف خال من الجانب الانفعالي . فاللغة التي استخدمها صنع الله إبراهيم في رواية «تلك الرائحة» ورواية «نجمة أغسطس» ، هي لغة قريبة من لغة «درجة الصفر» معرأة من جميع الأشكال البلاغية ، والاستخدامات المجازية . وتتولد المفارقة في مثل هذه المواقف من التعارض القائم بين المادة القصصية نفسها والطريقة التي تقدم بها هذه المادة . وقد عرفت هذه المفارقة بالمفارقة اللاشخصية impersonal irony أو القول الهادىء النبرة understatement وينفرد صنع الله إبراهيم بهذا النوع من النبرة دون غيره من الكتاب ؛ فقد استحدث هذه الكتابة في رواية «تلك الرائحة» . ثم وظفها توظيفاً موفقاً في رواية «نجمة أغسطس» ، ويمكننا أن نستشفها أيضاً في رواية «اللجنة» . هذا بالنسبة لنسيج الكتابة نفسه ، أي بالنسبة لمستوى اللغة : من حيث اختيار المفردات واستبعاد الأشكال البلاغية والصفات وأفعال القلوب وغيرها من الأبنية اللغوية التي تحقق الشفافية في اللغة .

ف نجد دور الفاعل يلعبه كونت إيطالي - في حكاية «من الزرقعة الداكنة حكاية» ، وجيش الاحتلال البريطاني ثم ضباط الجيش الوطني في «حكاية عبد الحليم أفندي» ، وسيد القصر في حكاية «قفص لكل الطيور» ، والمقاوم في «حكاية الصعيدي» ، والزوج العجوز الغني في «حكاية الريفية» ، والزوجة البنية في «ترويسة للأمير» . وتفتح النص شخصيات لا تمت إلى الحكاية الشعبية بصلة ، ولكنها منتزعة من سياق القارئ الاجتماعي ، حيث يعرفون على أنهم «أولياء النعمة» . ويساعد أولياء النعمة الشخصيات الرئيسية في الحصول على مرادهم ، وتحقيق آمالهم ، ولكن سرعان ما يتحول هذا الارتقاء إلى سقوط ذريع ! فالارتقاء هو الرذيلة بعينها ، التي توجب عقاب الشخصيات ، إذ إن هذا الارتقاء ليس سوى تصفية زائفة لحالة من التدهور ومن النقص ، لا تنتج سوى ثمار مرة . ويعبر الكاتب عن زيف هذا الارتقاء بتقنيات مختلفة ، منها الغلو والمبالغة . ففي «من الزرقعة الداكنة حكاية» اختار الكونت الإيطالي ستة رجال من الأسافل : البناء ، والحداد ، والحوذي ، وفالح الأرض ، وصانع الأثاث ، والنقاش ، وألبسهم حُلل سوداء وأحذية تلعب ، وعلمهم كيف يتمخطون في مناديل ، وكيف يلعبون الورق ، وسرعان ما أصبحوا يربطون بالطليانية ، ويلعبون الورق بخفة الحواة ، ويحسون الغمز واللمز ، ويشربون من جيب الخمر البئر والنهر والبحر فلا تدور لهم أدمغة ، ويأكلون من اللحم المشوى والمقل التلال والجبال والسهول والوديان . فلا يصيبهم مفص أو وجع^(٢٢) .

ونرى من النص السابق كيف توظف المبالغة هنا لتحويل الارتقاء أو «تصفية النقص» إلى رذيلة ؛ فالشعب يتحول إلى نخمة ، والشراب إلى السكر ، والمهارة إلى احتيال وادعاء . وعندما يترك الكونت الإيطالي رجال القرية لمصيرهم المحتوم وينصرف إلى غير رجعة فإنهم يعودون إلى حالتهم الأولى ، ويفطيم التراب .

ويلجأ الكاتب إلى وسيلة أخرى لتقديم السقوط وزيف الارتقاء وهي خلق نوع من السرد المتعدد المستويات ، حيث يمزج الواقع واللا واقع ، أو الحقيقة والوهم . هذا إنما يتم من خلال إيراد بعض الأحلام في مستوى السرد الرئيسي ثم طمس الحدود بين الحلم واليقظة^(٢٣) . ففي حكاية «هكذا تكلم الفران» يتحقق الارتقاء في ثلاثة أحلام متتابعة ، ينسجها الكاتب في مستوى السرد فلا يفصل الواقع عن اللاواقع . وتظهر المفارقة من خلال هذا الخلط ومن طبيعة الأحلام نفسها . فاحتوى هذه الأحلام التي تمثل تنويعاً لتطلعات الفران ومثله الأعلى ؟ في الحلم الأول تصبح زوجة الفران طاهية في القصر ؛ وفي الحلم الثاني يبنى الفران حرماً صناعياً ويجلس أمامه ، يجمع النقود من السواح ؛ أما في الحلم الثالث فيكتشف الفران أنه يغازل فتاة يتضح أنها ابنته . وقد نسر هذه الأحلام على أنها استعارات للدعارة والطفيلية وارتكاب المحارم . ويعادل الارتقاء هنا السقوط في أقصى وأقبح صوره .

إن الشيء الذي يلفت النظر في هذه الحكايات هو أن الشخصيات المحورية تعاقب لانتهازيتها ؛ فقد حطموا «القواعد الخلقية الفطرية» التي تعد العماد الأساسي للحكاية الشعبية كما عرفها أندريه بوليس^(٢٤) . فالرسالة الخلقية في الحكاية الشعبية تنبع من إحساس فطري

إلى المعرفة لا يتم في انطلاق وحرية ، بل يتم تحت سيطرة طرف يطرح السؤال ، وعلى البطل أن يتوصل إلى الإجابة الصحيحة .^(١٧) ويتج عن الموقف المعرفي الذي تنطوي عليه بنية اللغز مجموعة من التعقيدات المرتبطة بعلاقة الطرفين المتواجهين من جانب ، وبطبيعة المعرفة المطلوب التوصل إليها من جانب آخر ، ثم بوظيفة الموقف الكلي . ولنحاول أن نتبين هذه الأبعاد الثلاثة في الرواية نفسها . فنذ اللحظة الأولى التي تبدأ فيها الرواية يمثل الراوي بين يدي اللجنة في موقف الممتحن الذي توجه إليه الأسئلة . ويتضح أيضا منذ اللحظة الأولى أن العلاقة غير متكافئة فاللجنة تحتل مكانة سلطوية ، يشعر الراوي بقسوتها وبوطأتها ، إذا أنها تتحلّى بكل صفات الدولة البوليسية بما لديها من قدرة على معرفة كل ما يتعلق بالراوي ، بالإضافة إلى القدرة على إذلاله وتحقيره . فالراوي يقف أمامها موقف المهان المقهور . أما عن طبيعة المعرفة المطلوب إظهارها فليست معرفة موضوعية بريئة - إذا صح القول - ولكنها معرفة مُقَوَّلة مسبقا في إطار إيديولوجية اللجنة . بمعنى أن الراوي كان عليه أن يستشف ما تريده اللجنة أن يجيب به ، وأن يتوصل إلى قراءة أفكارها في فطنة وذكاء . وعندما وضع صنع الله إبراهيم الراوي في هذا الموقف فإنه طرح مشكلتين : أولاها مشكلة التوصل إلى المعرفة ، الذي لا يمكن أن يتم في فراغ ، لأنها دائما تخضع لسلطة توجهها وتحجبها ؛ فالسلطة هي مالكة المعرفة ، والفرد دائما في موقف امتحان . والمشكلة الثانية هي تجريم المعرفة ، بمعنى أن المعرفة لا يمكن أن تقدم في براءة ، ولكن الفرد يشكل هذه المعرفة ليرضى السلطة . ويتج عن ذلك توطيد سطوة الإيديولوجية السائدة . ويأتي هنا استخدام الصدى المفارق في الرواية ؛ فجميع الإجابات التي يقدمها الراوي إجابات مأخوذة من مقولات سابقة ، تشكل النص الإيديولوجي للسلطة ؛ وكلها مستمد من الصحف والمجلات ، وجميع الحجج التي يقدمها الراوي دفاعا وجهة نظره إن هي إلا تفسيرات مأخوذة من مقولات فعلية أو ضمنية من الخطاب الإيديولوجي السائد ، تقدم في صيغة تسودها الجدية المطلقة ، وينجح صنع الله إبراهيم في وزن النبرة الجدية التي يقدم بها هذه الحجج ، فتأتي المفارقة من المسلكين اللذين أشرنا إليهما من قبل : أن القارئ يتعرف هذه المقولات على أنها مأخوذة من خطاب سابق (مثلا ادعاءات مناحيم بيجين حول بناء الأهرام ، أو المققطقات المأخوذة من الصحف ، مثل «الموند دبلوماتيك» وغيرها) ، ثم يتعرف أن تضمين هذه المقولات هو بمثابة شجيا وإدانها .

وتتفاقم المواجهة بين الراوي واللجنة بتكليفه حل لغز متشعب الأبعاد ، هو دراسة موسعة عن «ألمع شخصية عربية معاصرة» . والكم الهائل من المعلومات التي يجمعها الراوي حول «الدكتور» هي بمثابة أصداء مفارقة ، تتخلل الخطاب الإيديولوجي للسلطة الحاكمة ، وكل ما تنطوي عليه من مقومات ومن أبعاد . والمعلومات التي يجمعها الراوي هي الجهاز المعرفي السلطوي كما يتقوّل في الصحف والمجلات ؛ فهي المصدر الأساسي الذي يلجأ إليه الراوي . ولكن الهدف الأساسي من التوصل إلى الإجابة الصحيحة - وهو ازدياد الانتماء إلى عالم اللجنة - لا يتحقق ؛ فكلما ازداد الراوي معرفة ازداد وعيا ، وكلما ازداد ثقة بنفسه

ويلجأ صنع الله إبراهيم في «نجمة أغسطس» إلى نوع آخر من المفارقة - بالإضافة إلى شفافية الأسلوب - يمكن وصفها بأنها ادخال الإيديولوجية السائدة ضمن بناء النص الروائي من خلال تضمين نصوص من خارج النص الروائي . فعندما يتضمن صنع الله إبراهيم في رواية «نجمة أغسطس» النصوص الخاصة برميس الثاني فإنه يهدف إلى رفض ما تمثله هذه النصوص من إيديولوجية خاصة بعبادة الفرد . وهذا النوع من المفارقة يختلف عن التعريف الشائع لها بأنها عكس لدلالة القول حيث إن الهدف من تضمين هذه النصوص ليس إثبات عكس دلالة هذه النصوص ، ولكنه في الواقع هو رفض المعنى الأصلي لهذه النصوص ؛ فالمفارقة تكمن في موقف القائل من قوله . ولكي تفهم هذه المفارقة على وجهها الصحيح فلا بد للمتلقي أن يسلك مسلكين : المسلك الأول هو التعرف على القول بأنه قول مستعار من خطاب آخر سابق على القول الحالي ؛ والمسلك الثاني هو فهم موقف القائل من هذا القول وهو في عمومته موقف رفض وإدانة . وقد تكون تسمية هذا النوع من المفارقة «بالصدى المفارق»^(١٨) تسمية توضح الميكانيزم الذي تتبعه في توصيل ما تريد توصيله . وقد استعار صنع الله إبراهيم أصداءه في «نجمة أغسطس» من عدد كبير من النصوص بذكرها في تذييل ألحقه بروايته ، منها المطبوعات والنشرات المختلفة الصادرة عن هيئة السد العالي ، وشركة المقاولين العرب ، ووزارة الثقافة ، ومركز تسجيل الآثار المصرية كما رجع أيضا إلى مصادر التاريخ الفرعوني . وتتضمن كل هذه النصوص إلى منبع السلطة والإيديولوجية السائدة ، التي يحاول الكاتب دحضها في روايته ومناهضتها . وإذا كانت هذه الاستراتيجية تظهر في بعض أجزاء «نجمة أغسطس» فإنها تمثل عماد البنية الكلية لرواية «اللجنة» .

وقد ظهر الفصل الأول من رواية «اللجنة» في مجلة الفكر المعاصر في مايو ١٩٧٩ في شكل قصة قصيرة ، ولكن يبدو أن هذا النص نشب واسع وتفرع وتراكم ، حتى أصبح رواية من ستة فصول نشرت في سنة ١٩٨١ . وتنقسم الرواية إلى قسمين رئيسيين : القسم الأول يتمثل في ثلاثة فصول ، ويمكن عنوانه بـ «البحث عن المعرفة» . أما القسم الثاني الذي يشتمل على الفصول الثلاثة الباقية فيمكن عنوانه بـ «عواقب الحصول على المعرفة» . وتنتمي هذه الرواية إلى مجموعة الروايات المعروفة بـ *Bildungsroman* وهي روايات التدريب أو التعليم ؛ حيث يبدأ البطل الصعود في سلم حياته ، ويكتسب الخبرة والمعرفة من خلال ممارسات مختلفة ومغامرات عدة ، حتى يصل إلى مرحلة النضوج والاختيار ؛ فإما أن يخرج من هذا البحث الطويل مستصرا مكلا بالغار ، وإما أن يخرج منه منخنا بالجراح ومخطا . وتتبع «اللجنة» هذه البنية ؛ ففي الجزء الأول ينطلق البطل في البحث عن المعرفة ، ثم يوضع في وسط الرواية على التحديد في موقف الاختيار ، ويدفع إلى اختيار العنف والثورة ، ولكنه في النهاية لا يقوى على تحمل هذا الاختيار ، فيقوم بتدمير نفسه .

وإذا أمعنا النظر في الجزء الأول من الرواية وجدنا أن البحث عن المعرفة يأخذ شكلا خاصا ، فيتبع نسق اللغز . ولهذا الاختيار دلالة في غاية الأهمية ؛ حيث إن اللغز بنية تحمل في طياتها توترا حادا . فالتوصل

يعاني منها المجتمع ومن ثم فقد أخذ الأدب على عاتقه أن يوضح هذا الزيف ، وأن يكشف النقاب عن الحقيقة . غير أنه فعل هذا بالتعبير المباشر عن هذه المعرفة فأصبح أدب التعرف (ويوضح هذا بجلاء في رواية صنع الله إبراهيم) لا أدب المعرفة ، وأصبح مرتبطا ارتباطا لصيقا باللمحة الآتية ، وتحولت الروايات إلى نوع من روايات المفاتيح (هل لنا أن نجد في «الدكتور» لغزا لحله بفتح «المهندس» مثلا) . ولاشك أن في ذلك الموقف ما يفقد الأدب بعده الجمالي .

وقد تنفق على أنه من وظيفة الأدب التبليغ ولكنه لا بد أن يجاوز هذا المستوى ليحقق قيمته بوصفه فنا يجاوز اللحظة المكانية والزمانية .

ازداد بعدا عن عالم اللجنة . وينتهي الأمر بالراوي إلى قتل عضو من أعضاء اللجنة ولكنه لا يقوى على الاستمرار في بحثه المعرفي ، وينتهي به الأمر إلى إنزال العقاب بنفسه ، وهو «أكل نفسه» .

من هذا التحليل نرى أن رواية اللجنة تطرح في المقام الأول مشكلة «المعرفة» في المجتمع العربي المعاصر . ونريد أن نختم هذه المقالة بمجموعة من الأسئلة حول هذا المحور الأساسي . فلا شك أن تعريف المعرفة وحججها ، وفرض منظور الإيديولوجية السائدة على المجتمع من خلال ما يمكن أن نسميه القمع المعرفي ، من المشكلات الجوهرية التي

• هوامش

(١٤) نفس المرجع .
(١٥) ويبدو من دراسات الأعمال الحديثة أن سيطرة أحادية الراوي العالم بكل شيء أصبحت غير محتملة في العصر الحديث . وقد درس الناقد الروسي M. Bakhtin ظاهرة البوليفونية في أعمال ديستوفسكي دراسة وافية . راجع :

M. Bakhtin, Problems of Dostoevsky's Poetics, trans. by R. W. Rotsel, Aradis, 1973.

(١٦) قدمت الذكورة في عصور غامضة تميزا لدور الوهم في بنية رواية «الزيتون» . ونحيل القارئ إلى هذه الدراسة القيمة : رضوى عاشور والتاريخ : الزيتون بركات للجلال الطيطائي . الطريق ، العدد الثالث / الرابع ، أغسطس ١٩٨١ .

(١٧) وصفت هذه اللواقظ بالمقارنة الدرامية Dramatic Irony ويمكن تعريف هذا النوع من المقارنة على أنه الموقف الذي يتولد من سلوك إنسان ما سلوكا معينا وهو جاهل تماما بكل ملاسبات الموقف وحقيقته . بحاسة عندما يكون هذا السلوك مخالفا كل مخالفة للملاسبات تماما . فالمقارنة الدرامية تمثل في الصراع بين الوهم الذي يعيش فيه الإنسان وحقيقة الأمور الذي يجهلها . راجع .

D. C. Muecke, The Compass of Irony, p. 137.

(١٨) إن معارضة الذات الكلاسيكية في الفن الحديث هي وسيلة من وسائل كسر تقديسه ورفض وطأة التقاليد . ولذلك نجد في هذه المعارضة نوعا من التحرر من وطأة هذا التراث دون إنكار ما له من قيمة . ونجد هذا الموقف في معارضة جويس لوميروس ، أو معارضة بيكاسو للوحة فلينكس الشهيرة «الوصيفات» ، أو في تأليف بروكوفيف لسفونيه المعروفة بالكلاسيكية .

(١٩)

A. Olrik, «Epic Laws of Folk Narratives» in A. Dundes, The Study of Folklore, New Jersey, Prentice Hall, 1965, pp. 129-142.

(٢٠) راجع دراسة الذكورة فريال غزول عن حكاية السندباد في :

Ferial I. Ghazoul, The Arabian Nights: A Structural Analysis, Cairo, Cairo Associated Institution for the Study and Presentation of Arab Cultural Values, 1980, p. 111-119.

وراجع أيضا :

Propp, Morphologie du Conte, traduit d'après par L. ligny, Paris, Gallimard, p. 157.

(٢١)

L. Bremond, Les bons récompensés et les méchants punis, morphologie du conte merveilleux Français, in e. Chabrol (ed.) Sémiotique narrative et textuelle, Paris, Larousse, p. 111.

(٢٢) يحيى الطاهر عبد الله ، حكايات الأمير ص ٥ - ٦ .

(٢٣) هذا الاستخدام استخدام نمطي من استخدامات السانوريات التي كانت تحتوي على نوع من البيوطوبيا الاجتماعية تقدم في شكل أحلام وهذا النمط يؤكد أهمية البيوطوبيا وحقيقة الواقع .

(٢٤) راجع بالنسبة لتعريف الرسالة الخلقية التي تحملها الحكاية الشعبية

A. Jolles, Formes Simples, Paris, Seuil, 1972, p. 190.

(٢٥) لقد فُنا بتحليل مفصل لخطاب الشفافية في رواية نجمة أغسطس في مقال آخر سينشر في مجلة «ألف» الصادرة في ربيع ١٩٨٢ .

Opaque and Transparent Discourse: A Contrastive Analysis of The Man of the High Dam and The Star of August by Son 'allah Ibrahim.

راجع

D. Sperber and D. Wilson, «Les vionies Comme mentions» Poétique 36, 1978, pp. 399-412.

(٢٧) قدم يونس تحليلا مفصلا لطبيعة اللغز وقارنته بالأسطورة ، ووضح في تحليله الإكراه الذي

(١) إننا نرى في استمرار تسمية هذا الجيل بـ «الأدباء» الشبان ، مغالطة تؤدي إلى سوء فهمهم ، حيث إنهم أصبحوا الآن في سن الكهولة . وهم يعدون - في رأيي - الجيل المكتمل الأدوات اليوم . وأيضا نقف هذه التسمية حائلا دون اكتشاف جيل «الأدباء» الشبان ، اليوم والاهتمام بهم .

(٢) راجع مقال ياكسون :

«La dominante» in questions de poétique, Paris, Le Seuil, 1973, pp. 145-151.

(٣) إن التساؤل بالنسبة للأشكال القصصية التقليدية أخذ أساليب مختلفة وطرح نفسه عن طريق الشك في صلاحية الأدب نفسه في التعبير عن الواقع . وفي مثل هذه الحقب التاريخية يصعب التوصل إلى تيار موحد في التعبير الأدبي . وبأخذ الرقص أشكالاً مختلفة بل متصارعة ، ولذلك نريد أن نوضح هنا أن كل ما أنتج في العشرين سنة الأخيرة يدخل في تصنيفنا ، ولكننا نحاول أن نصل إلى البواعث التي تكمن وراء بعض البنيات الأساسية في التشكيل القصصي .

(٤) اعتمدنا في هذا البحث لتحديد مصطلح المقارنة Irony على مجموعة من المراجع أهمها :

Soren Kirkegaard, The Concept of Irony, trans. by L. M. Capel, Bloomington, Indiana University Press, 1965.

D. C. Muecke, The Compass of Irony, London Methuen, 1980.

D. C. Muecke, «Irony Markers», Poetics 7 (1978) 363-375.

S. Freud, Le Mot d'esprit et ses rapports avec L'inconscient, Paris, Gallimard, 1978.

V. Iankélévitch L'Ironie, Paris, Flammarion, 1964.

(٥) وقد أدخلت الدراسات اللغوية الحديثة المعرفة «بالبرجانية» Pragmatics في تحليلها للخطاب أبداً تجاوز القول نفسه ، وتتصل بالتكلم والمخاطب . فالجانب الذي يتعلق بمقصد التكلم يسمى Illocutionary والجانب الذي يتعلق بوقع القول على المخاطب يسمى per locutionary أما الجانب الذي يتعلق بالقول فيسمى locutionary .

(٦)

C. Kebrat - Orecchioni, «Problèmes de L'ironie», Linguistique et Sémiologie, Travaux du Centre Linguistiques et Sémiologiques de Lyon, 1976, 2: 9-46.

(٧) استخدم جيرار جينيت هذا المصطلح في سلسلة من المحاضرات ألقاها في القاهرة في ربيع ١٩٧٩ حول العلاقات النصية المختلفة .

(٨) راجع مقال رولان بارت «الإيهام بالواقع»

«L'effet de réel», Communication 11, 1968.

(٩) راجع الفصل الأول من كتاب :

Mikhail Bakhtine, le Marxisme et la philosophie du langage, Paris, Les éditions de minuit, 1977.

(١٠) قد تشير هنا إلى بعض الأمثلة من هذه الممارسات . فنذكر عمل الروائي التشكيلي كاريل تشايك Apokryfy أو الإسفار للكاذبة . وكان هدفه فضح عمليات التلغيق في التاريخ . أو رواية روبرت فولز «زوجة الملازم الفرنسي» . حيث يوازى بين الرواية الفكتورية والرواية الحديثة لكشف سطوة المجتمع الفكتوري التقليدي .

(١١)

S. Golopentia - Eretescu, «Grammaire de la parodie» Cahiers de Linguistique

مكتبة المتنبى

للطباعة والنشر والتوزيع
١٤ شارع الجمهورية

ص.ب. ٥٠١
القاهرة

تليفون ٩٢٠٢٩٤

برقياً:

مكتبة المتنبى / القاهرة

- ○ مصطفى صادق الرافعي
كاتبا عربيا وفكرا اسلاميا
للدكتور مصطفى الشكعة
- ○ سيف الدولة الحمد الى
شرح ديوان الحماسة «أبوتمام» مجلدين
للدكتور مصطفى الشكعة
- ○ المعقصر من المختصر من مشكل الآثار مجلدين
لأبي الحسن موسى الحنفى
- ○ أخبار الدول وآثار الأول في التاريخ
شرح المفصل مجلدين
للقرمافى
- ○ ألف باء
مجلدين
للابن يعيشى
- ○ مجموعة رسائل ابن عابدين مجلدين
للابن عابدين
- ○ نفحات الأزهار على نسائم الأسفار
للعبد الفنى النابلسى
- ○ المسند
مجلدين
للحميدى
- ○ تحليل شرح أبيات الجمل للبطلوس
الأطلس النازخى للعالمين العربى والإسلامى
- ○ نظرية المصالحة فى الفقه الإسلامى
مجموعة الشافعية فى علمى الصرف والنخط مجلدين
للدكتور حسين حامد صان
- ○ مجموعة الشافعية فى علمى الصرف والنخط مجلدين
للابن جماعه

تيار الوعي

الرواية اللبنانية المعاصرة

ليس هذا التيار آخر الاتجاهات الحديثة في الأدب الروائي العالمي ، لكنه واحد من أهم هذه الاتجاهات وأعظمها تأثيراً ، وهو يمثل ثورة كبرى غيرت مسار الإنتاج الروائي ، وقلبت معايير السائدة رأساً على عقب ، منذ أن تبلورت ملامح هذا «التيار» في العقد الثالث من القرن العشرين . وقد كان هذا التيار ثمرة طبيعية من ثمرات التجريب والتجديد في هذا القرن ، لما أتاحه التطور الحافل بالتغيير من إمكانيات التصوير للحياة الثرية المترعة المعقدة . وكان ظهور هذا الاتجاه إيذاناً بظهور ما يسمى «بالقصة الحديثة» ، التي ثارت على ماضيها من مناهج روائية ، خصوصاً رواية القرن التاسع عشر ، التي كانت تضم الاتجاهات الرومانسية والواقعية والطبيعية المتصارعة ، شأنها شأن اتجاهات الفكر والفن آنذاك ، التي كان الصراع فيما بينها يجري في مناخ حر ، أتاح لها أن تتجدد دائماً . وكانت تلك الروايات مشدودة إلى تقاليد كثيرة ، أخصها الحكمة والحدث والشخصية .

وقد احتلت «الرواية الإنجليزية» مكان الصدارة منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر ، إذ شهدت ما يشبه الطفرة في أواخر الخمسينيات على يد «جورج إليوت» و«جورج ميريديث» ، ثم بدأت التغيرات تظهر في وضوح في أعمال «هنري جيمس» في بداية الثمانينيات . وثمرات هذا التغيير انعكست في روايات كبار الأدباء الإنجليز من أمثال «ديكتر» و«ثاكري» و«برونتي» و«تولوب» . ولم يكن الإنتاج الروائي لجيل الثمانينيات والتسعينيات يتمثل في الرواية الإنجليزية وحدها منذ «دانييل ديفو» صاحب قصة «روبنسون كروزو» ، بل تجاوزته إلى الرواية الروسية والفرنسية التي ترجمت إلى الإنجليزية^(١)

يحيى عبد الدايم

وهي نظرة متواضعة للقصاص حين يرى وظيفته تنصرف إلى الترفيه ، وبالرغم من ذلك فقد كان في كتاباتهم ما يؤكد جدية نظرهم إلى الرواية والإحساس بما لها من أهمية وتأثير . وهي نظرة نابعة من شعورهم بالمسؤولية إزاء ما يقدمونه من رؤية للحياة تحتم عليهم ضرورة التزام الصدق في التعبير عنها ، ومن معاناتهم لألوان من الصراع ، بين موضوعية رؤية الواحد منهم ، وميوله الذاتية ، بين القواعد الفنية التي انتهجها الروائيون من قبله ، وحرية الكاملة التي يراها ضرورية للتعبير عن نظره .^(٢)

وقد مهد هذا الجيل في أواخر القرن التاسع عشر لظهور الثورة على القديم ، وكان على رأسه كل من «هنري جيمس» (١٨٤٣ / ١٩١٦) و«جوزيف كونراد» (١٨٥٦ - ١٩٢٤) الذي حمل ما بشر به «جيمس» من مبادئ ، وسار على نهجه فيما كتبه من مقالات ترسم

لكن قصاصي العصر الفكتوري . ما كانوا يحذقون سوى السرد القصصي أو «الحدوتة» ، وكانت شخصياتهم الروائية محددة المعالم منذ البداية دائماً ، فلا تتغير طوال الرواية ، كما كانوا حريصين على التأثير العاطفي عن طريق اصطناع ذروة القصة^(٣) . لكن التغيير الجذري الذي حدث للرواية آنذاك تمثل في الجدية الشديدة التي اتسمت بها من حيث الموضوع والشكل ، على ما يتضح بمقارنة أعمال كل من «ديكتر» و«ثاكري» و«تولوب» من جهة ، بأعمال كل من «تولستوي» و«دستوفسكي» و«فلوبير» من جهة أخرى ، إذ ينعكس في إنتاجهم اختلاف الهدف الذي اختطه لنفسه كل منهم ، أكثر من اختلاف الموهبة ، فقد كان روائي الإنجليز يقيمون من أنفسهم وعاطفاً أو مصلحين ، أو هم يقومون بدور الترفيه الدائم عن الجمهور ، يرون أن مهمة القصاص إزاء قرائه أن «يضحكهم ويبيكهم ويشوقهم»^(٤) .

للمرواية أسسا جديدة ، وكانت بداية ما كتبه «جيمس» مقالته (١٨٨٤) ، ثم أتبعها بمقدمات بلغت ثمانى عشرة ، كانت كلها إشارة لنقد روائى جديد يستهدف التمييز بين القديم والجديد ، وتأكيد أهمية الرواية بوصفها شكلا فنياً غنياً بالإمكانات ، كما يستهدف ضرورة الاهتمام بالناحية الجمالية من حيث الشكل أو البناء العام للرواية .

وقد دعا إلى ضرورة توافر الحرية المطلقة للروائي فيما يقدمه من صور للحياة في التزام منه للصدق ، دون أن يقيد بأى ضرب من ضروب القواعد والتقاليد ، وأن له أن يختار ما يروقه من موضوعات ويعالجه بالطريقة التي يراها أفضل الطرق . وأهم ما أكدته من مبادئ - وهو واحد من أسس النقد الحديث - هو مبدأ الوحدة في الرواية التي هي كأي عمل أدبي آخر ، وحدة مترابطة لا يمكن الفصل بين أجزائها المختلفة من حيث الشكل أو الموضوع ، أو من حيث الشخصيات أو الأحداث ، أو الحوار أو الأسلوب ، إذ إن الرواية «شئ» حتى متكامل متصل ، مثل أى كائن حي ، إلى ما أكدته من ضرورة التصوير الكامل بطريقة العرض المسرحية التصويرية ، لتكون أساس البناء الفني للرواية بدلا من الخبر والوصف ، وضرورة الاعتماد على الأسلوب المتميز بموسيقاه وإيقاعه في العرض ، في إطار استعانة هذا الأسلوب ببعض عناصر الفنون الأخرى ، كالمرح والصور والموسيقى . ومن ثم يجتنب دور الراوى ، ويستعاض عنه بما يمكن أن يوصف بـ «الإدراك» أو «الوعي الموحد» ، بمعنى الوعي الذى يخص واحداً أو أكثر من الشخصيات ، ومن خلاله تبين أحداث الرواية ومواقفها الخارجية أو الداخلية^(٥) . ومن هنا أتيج لكتاباته أن تسبق كتاب روايات «تيار الوعي» المشهورين ، إذ سبقهم إلى تصوير «الشخصية من الداخل» وصرف العناية إلى ذلك ، أكثر من عنايته بتصوير الموقف أو الحدث والعالم الخارجى . ولم يكتف بالدعوة إلى هذه المبادئ الجديدة في كتاباته النقدية وحدها ، بل إنه طبقها في روايته «السفراء» و«جناحا الحمامة» ، اللتين عنى فيها عناية كبرى بالتحليل الداخلى للشخصيات .

وفي الوقت الذى كان كل من «جيمس» في أواخر حياته الأدبية - في بداية الحرب العالمية الأولى - قد قدم فيه خير أعماله . كان ثلاثة من أكبر الروائيين الشبان الذين كانوا بصدد البحث عن أسلوب روائى جديد ، وقد كان هؤلاء الثلاثة لهم مكان الصدارة في الأدب الإنجليزي في مطالع القرن العشرين . لكن أولئك نفر من الشباب ثاروا على نهجهم ، لأنهم كانوا مهمومين في إنتاجهم الروائى بالمظاهر المادية للحياة ، دون العناية بجوهرها ، وكانوا يستنفدون طاقاتهم الفنية في الاهتمام بتفصيلات الأشياء التافهة للواقع المحيط بهم . في ظل المذهب الواقعي أو الطبيعي . ولم ترض هذه الطريقة الواقعية الشباب الباحثين عن أسلوب يلبى حاجتهم الفنية ، ورأوا طريقة هؤلاء الأدباء الكبار عائقا يقف في سبيل التعبير عن الإنسان ، وأنه لابد من تجديد أساليب التعبير لتصبح قادرة على رسم صورة صادقة لما حدث لهم من زلزلة روح الثقة في كل ما هو قديم ، خلال الحرب العالمية الأولى . ولما ساور شعورهم بعدها من فقدان الثقة في كثير من القيم الاجتماعية والخلقية وغيرها من قيم ، حتى لقد تبدل كل ما كان مألوفا من الطبيعة

الإنسانية . ومن ثم غدا مرفوضا ما كان يعنى به أولئك الروائيون التقليديون من مسائل مادية ، وتنظييات اجتماعية مثالية ، ونظر جيل الشباب نظرة سخط ورفض إلى اتجاهاتهم ، الطبيعية التي أخلصوا لها .

وكانت ثورة الجيل الجديد متمثلة في شكل محاولات تجريبية لم تنبت من فراغ ، فقد بشر بلامح منها «هنرى جيمس» - على ما تبين - من حيث احتفاله بالعالم الباطن للشخصية ، وهو «عالم اللاشعور» ، وهو ما عني به «بروست» في روايته «البحث عن الزمن الضائع» ، ورغم أنها أعظم رواية في هذا القرن ، وأنها حققت نجاحا ساحقا ، فإن أجزاءها تتباين في قيمتها . لما في نظراتها وتأملاتها من أخطاء وقع فيها تحت تأثير الأفكار السيكلوجية والفلسفية الشائعة في عصره ، على ما يرى «سومرست موم»^(٦) . وهناك محاولات أخرى تأثر بها كتاب «تيار الوعي» . مثل محاولة «إدوارد دوجاردان» الأديب الفرنسي الرمزي ، الذى كتب رواية لم تتل اهتماما ذا بال عند ظهورها ، سماها «أشجار

الغار» Les Lauries Sontcoupes ويرغم أنها كانت في فكرتها وتركيبها تتسم بالبساطة ، فإنها تنقلنا إلى العالم الداخلى للشخصية بتأملاتها وأحلامها . وقد تأثر بها «جيمس جويس» ، واعترف بتأثره بطريقتها .^(٧) وقد سبق جميع هؤلاء في الاهتمام بالتأملات الداخلية «لورنس ستيرن» (١٧٦٨/١٧١٣) الروائى الإيرلندى صاحب قصة «تريسترام شاندى» ، التى نبذ فيها قواعد القصة (معتمدا على إثبات الخواطر والتأملات والأفكار دون تسقيق ، وكانت قصته تؤكد أن الأفكار في وسعها أن تعوضنا عن الحبكة وحركة السرد القصصى . ولفتت طريقته هذه كتاب «تيار الوعي» . وقد حمل هذا الجيل الناصر الجذور الأولى «لتيار الوعي» ، الذى أصبح ثورة في الكتابة الروائية لها أصدائها القوية في الأدب العالمى حتى الآن ، وأحدث مفهوما خاصا جديدا هو «طريقة تيار الوعي» .

Stream of Consciousness Technique

وأبرز رواد هذا التيار هم «جيمس جويس» (١٨٨٢ / ١٩٤١) . و«فرجينيا وولف» (١٨٨٢ / ١٩٤١) و«دوروثى ريتشاردسون» وقد استخدم هؤلاء الثلاثة طريقة «تيار الوعي» على تفاوت بينهم في استخدامهم ، لكنهم جميعا كانوا طليعها . وقد استخدموا في رواياتهم مانادوا به من تجديد . ثاروا فيه على «المذهب الطبيعي» أو «المادى» . أو «الفن الفوتوجرافى» ، ودعوا إلى التخلص من قيود الماضي . وإلى تصوير الحقيقة كما يراها الكاتب . دون الخضوع لطغيان التقاليد الفنية المسيطرة عليه . على ما يمثله في دعوة «فرجينيا وولف» إلى ضرورة أن ينحى الروائى عنه هذه التقاليد المقيدة لحيته ، حتى لا تكون هناك «حبكة ولاملهاة ولا مأساة» . ولا قصة حب . ولا كارتة بالأسلوب المعروف ..^(٨) وكانت صيحتها هي و «جويس» و «دوروثى» - إلى جانب رواياتهم - هي بداية التجديد الجذرى في «القصة الحديثة» في مطالع القرن العشرين . وجاء صدق قوى التأثير بما ساد قرنا من غموض وتعقيد وكشوف علمية باهرة في مجال الفيزياء . وعلم النفس التحليلى لدى «فرويد» و«يونج» ، وعلم الاجتماع ، وفي التكنيك السينمائي . وما أبدعه الفن الموسيقى . وقد انعكست نتائج كل ذلك في «تكنيك» هذه الروايات . لقد غدت تتميز

عما تقدم عليها بظاهرة «التفتيت» Atomization أو ما يسمى «البعثة المنهجية» في تنسيق المادة القصصية . وفي رسم الشخصيات ، وفي السرد ومفردات الأسلوب . وقد نجم عن هذا التفتيت أو التشقيق أن غدت «الوحدة» في القصة هي «الكلمة» في «الأسلوب» . وغدت متمثلة في «الحالة النفسية التي تنقلها الشخصيات» . وفي مجموعة الجزئيات والتفصيلات الدقيقة التي يتألف منها نسج القصة^(٩) .

وعلى هذا النحو كانت ظاهرتا التفتيت والتحليل صدى للتفتيت في «علم الفيزياء» والتحليل في «علم النفس التحليلي» . وامتدنا إلى جوهر القصة الحديثة . شكلا ومضمونا . وحبكة ولغة . كما كانت ظاهرة «تداعي المعاني» في القصة من حيث التذكر الحر الطليق من قيود الزمن . صدى للتكنيك السينمائي . وكان «الإيقاع» في أسلوب القصة الحديثة والإلحاح على ترديد ألفاظ أو عبارات في ثناياها . صدى للفن الموسيقي . كما جاءت حرية التعبير عن العالم الداخلي للإنسان في هذا القرن . بما هو منزع به هذا العالم من التناقضات والوان القلق والتوتر والثورة . صدى لحقيقة ما حدث بعد الحرب المدمرة . من زعزعة الأفكار والفلسفات والمعتقدات التي سادت في الفترة السابقة عليها . وقد نحت «القصة» - منذ تلك الفترة - نحو التزعة التجريدية التجريبية . وفي ظلها . كتب كل من «جويس» روايته «عوليس» Ulysses (١٩١٤ / ١٩٢١ / ١٩٢٢) . وكتبت «فرجينيا وولف» رواياتها . على نحو ما كتب «إزروابوند» و «ت. س. إليوت» أشعارهما . وليس فيها جميعا رابط منطقي . بل هي أصداء لما في العصر من قلق وحيرة وانعدام الاتساق والتسلسل المنطقي أو العقلي . تعكس صورة صادقة لهذه الحياة «المفككة المفتتة» . وهكذا بدت القصة الحديثة في شكل «وعاء يضم كل المتناقضات التي تجعل من الحياة كومة من الأخطاط العجيبة المعرقة . وكان الحياة في نظر الإنسان دنيا يراها لأول وهلة . فتبدو في ناظره كآسها لغز من الألغاز»^(١٠) .

ولذا فإن تكنيك هذا التيار تسوده سمات خاصة . تتمثل في غلبة الصنعة الفنية على الابتكار . وغلبة التحليل على الانسجام والاتساق . والتعقيد على البساطة . والفرد على المجموع . والعقل الباطن على العقل الواعي . استنادا إلى قصوره . ويدخل في هذا الإطار الميل إلى نقل الاضطرابات النفسية التي كشفها علم النفس و «الفكر الطفلي» عند الإنسان . كل هذا بالإضافة إلى القفزات السريعة من فكرة إلى أخرى لاستمداد المادة من مصادر عدة مختلفة . بعضها يقع خارج الزمان ، كما غلب الرمز على الإيضاح . والإلماح على الإفصاح . وساد الاهتمام بالتحليل النفسي والعلم وبالموسيقى لتأثيرها في شعورنا . والاهتمام بالتصوير حين يوقف القصاص الزمان ويجمده لينحنا صورا تعكس الألوان والظلال بوضوح . وهو مانتحيه «الانطباعية» . وتصبح القصة منصرفة إلى الأفكار وإلى رسم الأشخاص وإيجاد الحبكة من خلالها هي والحدث والمواقف . وإلى تصوير الجنس بيولوجيا وسيكولوجيا . وبذا أصبحت مادة القصة ذهنية لاحسية . وكلماتها حافلة بالدلالات والرموز وغدا ارتكازها قائما على تداعي المعاني وفيضان الفكر وجريانه وسيولته . دون مراعاة لقيود الترابط الفعلي وتنظيماته . وهذه السمات كلها تمثل «المحور الأساسي» في القصة الحديثة التي تبنت هذا التيار .

على أنه ينبغي التفريق في هذا المجال بين رواية «تيار الوعي» و «الرواية السيكلوجية» . لأن الوعي استخدم مصطلحا على هذه الروايات التي يضم مضمونها الجوهرى وعى شخصية أو أكثر . و «الوعي» ليس مثل «الذاكرة» و «الذكاء» . فهما أكثر تحديدا من كلمة «الوعي» التي تدل على منطقة «الانتباه الذهني» التي تبتدى من منطقة ما قبل الوعي وتغمر بمستويات الدهن . وتصل إلى أعلى مستويات التفكير والاتصال بالآخرين . وهذه المنطقة الأخيرة هي التي نعني بها «القصة السيكلوجية» تقريبا . لكن قصة «تيار الوعي» تختلف عنها في عنايتها بالمستويات التي تقع على هامش الانتباه . لأنها نوع من القصص . يركز فيه أساسا على ارتداد مستويات ما قبل الكلام من الوعي . بهدف الكشف عن الكيان النفسى للشخصيات^(١١) .

وهذا ما يجعلها مستقلة عن أية تيارات سابقة . فهي في المحل الأول تعنى بمستويات لا تخضع للتنظيم على نحو منطقي . ومن ثم لا تخضع للمراقبة أو السيطرة . ويمكننا أن نستخدم مصطلح «النفس» أو «الذهن» مرادفا لمصطلح «الوعي»^(١٢) . ولذا فإن الحياة النفسية الخاصة قد استأثرت باهتمامهم . وشغفوا بالتصوير الدقيق للحياة العقلية والنفسية . وليس بالحياة الخارجية مثل الطبيعيين . لأنهم اكتشفوا بنفاذ حسهم وبصيرتهم أن الحياة الواعية للإنسان ماهي إلا جزء ضئيل من حياته . وأن العقل الإنساني ليس على هذا النحو من الاتساق الذي نظنه . وأن الإنسان يحتوي على «خمس أنفس أو ست» . تظهر واحدة منها فقط . مثل ذلك الجزء من جبل الثلج الذي يظل يطفو على سطح الماء . ويظل الباقي مغمورا - على حد تعبير «الدوس هكسلي»^(١٣) . وهم لكي يصلوا إلى جوانب من أغوار تلك النفس الدفينة . فإنهم يتوسلون بكل فلسفة أو علم نفس يكشف الحياة الداخلية النفسية والعقلية . مثل «اللاإيمانية» . وفلسفة - «برجسون» وأفكاره عن الزمن . والأفكار التي تنتمى إلى «مابعد السلوكية» . و «المنطق الرمزي» . و «الوجودية المسيحية» . و «التصوف الديني»^(١٤) .

ولكل ذلك . كان من أسس «التكنيك» لدى أصحاب هذا الاتجاه . «المونولوج الداخلي المباشر» . و «المونولوج الداخلي غير المباشر» . والوصف عن طريق المعلومات المستفيضة . ومناجاة النفس . والتداعي الحر من خلال الذاكرة والحواس والخيال . لأن الوعي في حركة دائمة لا يتوقف إطلاقا . وهو يجري في فيضان وتدفق لا تحده أفكار مرسومة . وهو في جريه ربما يسلك سبلا على مستويات قريبة من «اللا شعور» . وهنا نجدد ملاحظة أن العالم الخارجي يتدخل في جريان الوعي ويكون سببا في تعويقه لهذا الفيضان . بيد أن حركة الشعور قادرة على التحرك في الزمن . والذهن لا يمكن أن تركز حركاته على شيء واحد لفترة طويلة . حتى لو أريد لها ذلك . ومن هنا فإن أهمية التداعي الحر . والمهارة التي يمكن أن يستخدم بها لتقديم عنصر الحركة في العمليات الذهنية . هو مما يعكس بوضوح في تكنيك «المونولوج الداخلي» .

وعلى هذا «المونولوج» القائم على «التداعي الحر» في القصة . نشأت استخدامات جديدة . مثل قطع الحديث من آن لآخر بين

الآخر ، وفي نظره ، فلكل منا خصوصيته وذاتيته ، فكيف إذن يقدمون أعمالهم ويحسنون توصيلها إلى المتلقين ، خصوصا والأمر على هذا النحو ، بعد أن تخلوا عن البناء القديم للرواية القائم على الحكاية والحدث والشخصيات والحبكة ، معتمدين على هذا العالم الداخلي وحده ؟

وهنا عناصر في « التكنيك الحديث » يقوم عليها الاتساق ، ومن خلالها يقدم أصحاب هذا الاتجاه رواياتهم ليقوموا بينهم وبين المتلقي أصرة وثقة ، وقد أدخلوها على الفن الروائي واستحدثوها ، وأهمها تأخير التصريح بالمضمون الذهني ، وتصوير حالة عدم الاستقرار والتركيز ، عن طريق « الرموز البلاغية » ، والإيحاء بالحالات المتطرفة والمتضاعفة للمعنى عن طريق الصور والرموز^(١٨) .

وماداموا بصورون عالما داخليا قائما على الإدراك ، فإنه يعمل في فيضان وعلى مستويات مختلفة كالموسيقى ، وحينئذ يبدو السرد الرتيب كأنه مخالف للتذكر ، والإدراك ليس سوى خليط وتذكر لأيام مضت ، والزمان ليس آليا ، وليس هو سلسلة من المواقف الزمنية المتفصلة ، فما الإنسان إلا ذكرياته ، وهو لا يعيش إلا بقدر ما يعي من تجارب وذكريات ، والشخصية في هذه الحالة جزء لا يتفصل عن إدراكها لواقعها وحاضرها وحافز لمستقبلها ، ولهذا يعنى بعض كتاب هذا الاتجاه ، مثل « جويس » ، بالتصوف ، حيث يصبح في وسع الأديب التأمل هروبا من المتغير الذي ترخر به العجلة الدائرة إلى الأبدية الإلهية . وهذا اللامنتهى أو الأزل يمكن للقصص أن يصوره مستعينا بالرمز . وهذه وسيلة انطباعية رمزية ، وهي وسيلة شعرية في التعبير ، يمكن - عن طريقها - السيطرة على الفيضان والإحساس الخاص بالزمن ولغز الوعي ، لتنتقل كلها في سياق قصصى ، يوجد ضربا من ضروب النظام والاتساق في القصة الحديثة .

على أن هناك وسائل أخرى لإيجاد « الاتساق » المتعلق بالقالب ، ومنها « اللازمة » ، على نحو ما بناها « جويس » في ثانيا « عوليس » على نطاق واسع ، لتعبر عن موضوعات فرعية ، وتعطى معنى لعمليات الشعور المصورة في الكتاب ، وهي مصطلح مستعار من الموسيقى ، وخصوصا من دراما « فاجنر » الموسيقية ، و « معناه عبارة إيقاعية متميزة ، أو قطعة قصيرة تعبر عن فكرة معينة أو شخصية أو موقف ، أو تتصل بها وتصحب ظهورها »^(١٩) .

ونوع آخر من الاتساق ، هو معالجة الشخصيات في حيوية تجعلها تطفر كأنها تعيش بيننا ، وتكاد تشبه الناس الذين نعرف منهم .

والكتاب يلجأ إلى استخدام شخصية ما على أنها « أنا » القصصية ، لتحل محل الراوى التقليدي ، لأن « أنا » دائما ما تكون راويا يفكر في دوافع الشخصيات الأخرى . وقد استخدم « جيمس » راويا شخصيا في كثير من قصصه ورواياته . وهذا ما منحها تنوعا في الإحساس إلى أقصى حد ، والتخفيف إلى حد بعيد من حالات الشك واليقين . فالأنا في كتابته يمكن أن تكون مشغولة من قبل بطريقة محيرة - ولكن بصورة طبيعية - بدوافع الشخصيات الأخرى ، وتلك الحيرة قد تصبح في بعض الأحيان المادة الرئيسية في القصة . « فالأنا وحدها التي

الشخصيات ، أو بتر المواقف أو الوصف لإفساح المجال لفكرة يثيرها صوت أو كلمة أو صورة أو رائحة ، أو مثل « توارد الخواطر » . وقد أفادت « القصة في هذا القطع بالتكنيك السينمائي ، أو تكرار الكلمات الرمزية المستخدمة ، بغية الإيحاء بجانب من أعماق النفس ، أو ازدواج الفكرة الأساسية أو الكلمات ، أو ظهور الهذيان واللغو ومنطق الطفل أحيانا ، أو نبذ وحدتي الزمان والمكان وتلاشيها أحيانا ، أو تداخلها ، وبخاصة عندما يصعب تحديدهما في « الحلم والكابوس » ، أو عدم التقيد بالربط المنطقي والرتابة العقلية . وهذا لون من « اللامعقولية » ، لأن العقل عاجز عن تحليل سلوك الإنسان وتداعى خواطره^(٢٠) .

وفما يتصل بالزمان ، فإن « برجسون » يذهب إلى أن له فيضا . وأنا عاجزون عن قياس التجربة الذاتية وتفسير لحظات من الوعي عن طريق ذكريات يصعب تفسيرها . ولذا فإن الزمان لديه هو خليط عجيب في حركة دائمة ، وسبولة ليس لها مدى ، ولا يمكن تحديده بلحظات منفصلة ، إذ إن هناك زمنا لا عمل لعقارب الساعة فيه ، هو زمن نفسى وليس آليا ، وطرق قياسه عقلية ، والإنسان يسبح من خلال جريان الزمن في البواعث اللامعقولة الجارية عبر الزمان ، وهي البواعث التي تتكون منها الحياة ، ويصبح الإنسان في داخل الشيء نفسه عن طريق البصيرة أو الحدس ، وبهذا فإن للزمن بعدا نفسيا ، يتركز في الحاضر أو الـ « هنا » . وقد راقبت هذه النظرية الأدباء حين رأوها تشير إلى طبيعة التجربة الإنسانية . ومن ثم أصبحت القصة خليطا من الماضي والحاضر لا يستطيع أن يعكسه إلا الفن وحده ، إذ إنه هو وحده الذي في وسعه تجميد الزمان في الآنية واللحظة الحاضرة ، موقفا جريانه ، ليحتويه ماضيا وحاضرا في إطار متناهي . وهنا يبرز أثر الرسم والفن في القصة ، حين يحدد « الروائي » الزمان أحيانا^(٢١) ، أمام لوحة أو تمثال .

أما ما يتصل بالمكان ، فإن هناك مجموعة أخرى من الوسائل لتنظيم حركة تيار الوعي ، وهي من مستحدثات الفن السينمائي ، الذي وفر التداخل بين الصورة المتحركة والقصص الحديثة ، وبخاصة « فن المونتاج » ، وهو من الوسائل السينمائية الأساسية . ومن الفرعية « المنظر المضاعف » ، و « اللقطات البطيئة » ، و « الاختفاء التدريجي » ، و « القطع » ، و « الصور عن قرب » ، و « المنظر الشامل » ، و « الرجوع إلى الوراء في الزمان » أو ما يسمى الارتداد **Flash back** . و « المونتاج السينمائي » يشير إلى مجموعة من الخيل التي تستعمل لكي تظهر لنا توارد الخواطر والأفكار ، وارتباط بعضها ببعض^(٢٢) . وقد طرق كتاب هذا التيار استخدام ألوان من تكنيك السينما ، وخصوصا « جويس » في « عوليس » ، و « وولف » في رواياتها .

ولكن هذه العناصر التي يستخدمها هؤلاء الروائيون ، تجعل نسج رواياتهم يبدو وقد عراه التفكك . ومن ثم فإنهم يصبحون موضع نقد يوجه إلى رواياتهم ، ألا تبدو على هذا النحو وكأنها خلت من الوحدة والاتساق ، لأنهم يقيمون أعمالهم اعتمادا على التداعى ؟ والجواب أنهم استعاروا الفنون التي سلفت الإشارة إليها لتنظيم الوعي خلال تقديمهم إياه . وهذا تنظيم لأصل أساسي من أصول هذا التيار ، لكن هناك جوانب غير مترابطة من وعي كل إنسان ، تجعل منه لغزا أمام الإنسان

وتتضمن هذه القصة خمسة فصول ، يتدرج فيها «جويس» من سهولة الأسلوب في الفصل الأول ، إلى أن يصل إلى درجة من التعقيد والغموض ، حتى تبلغ الذروة في الفصل الأخير . وفيها كشف عن معالم من فنه ، من حيث تداعي المعاني ، والتطابق ، والتناظر ، والتلميح ، والاستبطان ، لكشف أبعاد شخصياته . وهو يعرض القصة في شكل مناجاة ومونولوج وتأمل ، حتى لتعد كشفا لمستويات «خلفية تفكيره النفسي» .^(٢٢)

وفي هذه القصة ، خصوصا في الفصل الخامس والأخير منها ، يقدم لنا تفكيره عن طريق استعادة ذكرياته ، وهو في طريقه إلى الجامعة . وفيها تتبين كفاحه الروحي والفكري في إعداد نفسه ليكون فنانا ، إذ يسترجع قراءاته في «نيومان» و«جويد» و«إيسن» و«وين جونسون» و«أرسطو» و«توماس الإكوييني» و«بليك» و«فيكو» و«دانتى» ، ثم يقدم لنا جويس على لسان البطل «ستيفن» مفهومه للاصطلاحات الفنية ، وللأشكال الأدبية الثلاثة الرئيسية : الغنائي ، وفيه يقدم الفنان الصورة الفنية وعلاقتها المباشرة بذاته ، والملحمي ، وفيه يقدم الفنان الصورة الفنية وعلاقتها بذاته وبذوات الآخرين ، والشكل الدرامي وفيه يقدم الصورة الفنية وعلاقتها المباشرة بالآخرين ، لكن هذه الأشكال الثلاثة تتداخل لتكون وعاء طيعيا لتبدأ فيه شخصية الفنان باحتلال المركز الغنائي أولا ، ثم تحول عنه لتذوب في السرد الملحمي ، وفي النهاية تختفي تماما من الشكل الدرامي حتى ليظل الفنان «كخالق الكون داخل عمله أو خلفه ، بعيدا عنه أو فوقه لانزاه ، خارج الوجود لايبالي ، يقلم أظفاره» .

وهذا إجمال لنظرية «جويس» الخجالية التي انتهجها في «عوليس» و«فينجانزويك» ، ورغم الشكل الملحمي لكل من هاتين القصتين ، فإنها تحتفظان بالشكل الدرامي على ما اهتدى إليه «ستيفن» في «صورة للفنان» ويظل «جويس» كما قال على لسان بطله خافيا «لايبالي يقلم أظفاره» إذ يتخلى عن دور الرواي لشخصيات متباعدة من الناس والحيوانات والحجرات والأشياء الثافهة ، ويتحدث إلينا في هذه القصص خليط عجيب ! منسول في حانة ، فتاة ، زهرة ، مجلة نسائية - موسوعة علمية ، لحن موسيقى ، أحلام ، طيور ، حيوانات ، وقد طبق تطبيقا مثاليا هذه النظرية الدرامية التي أفضى بها على لسان «ستيفن» في الفصل الخامس عشر من «عوليس» .^(٢٣)

وفي هذه «القصة» التي هي أثر من آثار الفن العالمي الخالد ورائعة الأدب الإنجليزي في القرن العشرين ، يتحدث فيها عن يوم من أيام «مستر بلوم Bloom» في مدينة «دبلن» الذي يعد أطول يوم في تاريخ الأدب العالمي ، في مدينة «دبلن» من الساعة الثامنة من صباح يوم الخميس ١٦ / يونيو ١٩٠٤ حتى الساعة ١٢ مساء إلى الواحدة - وخمسة وأربعين دقيقة من صباح الجمعة .^(٢٤) وفيها يحكي قصة ثلاث شخصيات هم «ستيفن» Steven و«بلوم» Bloom و«مولي» . و«عوليس» يشبه في كثير من جوانب شخصيته «جويس» المتجول ، جواب الآفاق ، الذي ظل في متفاه بعيدا عن وطنه منذ ارتحل من «إيرلندا» إلى باريس منتقلا بين عواصم أوربية منذ عام ١٩٠٢ ، وهو

تعتبر الخبرة جوهر التجربة ، يمكن أن نجعلها جوهر اهتمام القارئ ، لكن الأنا الأكثر تعقيدا من غيرها في أي قصة ، والمتعددة الجوانب ، هي الراوى المجهول» .^(٢٥)

لكن على «الراوى الشخصي» أن يكون دائما شبيها بالكورس أو المفسر ، لأنه يرتبط بالأحداث ، ويتأثر بانفعالاتها . وهناك مناطق وأجزاء أخرى من القصة يتطلب فيها التخيل اختفاء هذا الراوى ، وهنا يتطلب الأمر حذقا ظاهرا في كل «وسائل» الوصف والتفسير والعاطفة ، لأن هذه قدرة فريدة للقصة . وليس تمة شكل أدبي آخر يعرض سلوك الشخصيات المتخيلة في عبارات سيكلوجية ودرامية في آن واحد . وعند هذه النقطة التي تحتاج القصة فيها إلى إزاحة من ينوب عنها في التفسير ، تبلغ اصطلاحات القصة أقصى تعقيدها^(٢٦) .

ولتقف عند أمثلة من قصص «تيار الوعي» لدى كل من «جويس» و«وولف» ، وهما من أكبر روادها . ولتتمس النقاد في أعمال «جويس» المبكرة جذور هذا التيار الذي نضج واستقر بوصفه ظاهرة لافتة مستحدثة في «عوليس» ، إذ يجدونها في قصته «صورة للفنان في شبابه» ، التي نشرت سلسلة في مجلة Egoist في الفترة من ١٩١٤/١٩١٥ ، ونشرت كاملة في ديسمبر ١٩١٦ وقد بدت غريبة على قصص تلك الآونة ، إذ جاءت قصة واقعية / انطباعية / رمزية في وقت واحد ، حرص فيها بطلها على تسجيل تفاصيل عقله الباطن في أسلوب ذاتي صرف ، وكان أصل هذه القصة هو قصة «ستيفن بطلا» ، وهي قصة قصيرة . أثار «جويس» فيها المشاكل نفسها التي أثارها في «صورة للفنان» ، وهي تهدينا إلى جوانب مجهولة من شخصية «ستيفن» - وهو اسم البطل في كل هذه الأعمال الثلاثة ، إذ أثبت فيها ما رآه غذاء لروح الفنان النهم المتعطشة للمعرفة والعلم . وهي - على ما يغدها نقاد جويس - جزء من مخطوط «صورة للفنان» في مراحلها الأولى . وعلى الإجمال فهي تنقل إلينا سجلا ذاتيا لحياته الفكرية والفنية في تلك المرحلة ، لتصورته في مطلع شبابه ، التي أوضحها بجلاء في «صورة للفنان» ، متبعا مراحل نمو هذه الحياة الخصبه لدى شخصية بطله «ستيفن» ، ثم نماها في شخصية «ستيفن ديدالوس» بطل «عوليس» .

هذه الشخصية تعكس جهاده الروحي في محاولته الكشف عن أسلوب يعبر به عن فكره وفنه ، إذ يضحى فيها بطريقة السرد التي تتبع نمو الفرد من حالة إلى حالة ، في سبيل إبراز حالات الاحتشاد النفسي دفعة واحدة بطريقة «تداعي المعاني وتيار الوعي» . وقد تميزت «صورة للفنان» ، بالتركيز الشديد والإيجاز الحافل ، وتخلت فيها الدراما (الحركة) عن مكانها للمونولوج ، حتى لكأننا ننظر إلى عالم «جويس» في «صورة للفنان» من خلال ثقب في باب ، على حين أننا في «ستيفن بطلا» نرى كل شيء من خلال نافذة واسعة . وبذلك ظهرت ملامح من نظريته الخجالية الخاصة به ، إذ يزخر فنه فيها بملامح وصور للسنوات التي شكلت حياة «جويس» في كبرياته العقل والفني في مرحلة شبابه ، وشكلت تطور وعيه الفني في مراحل حياته ، منذ بداية تفكيره إلى لحظة التويز التي اهتدى فيها إلى تجديد موقفه من المجتمع والكنيسة والأهل والوطن ، ونفى فيها نفسه عن كل تلك المؤثرات .

أن تفهموا جوانب منها وتأثروا بها وأصبحت إبداعاته الفنية فنونا معترفا بها تأثرت بها السريالية والتجريدية واللامعقول ، ومسرح العبث .

وهو يث معارف في هذه القصة وفي قصة «فينجانزويك» هي ثمرات حضارة برمنها ، بما أتيج لها من تقدم في «علم النفس» و«علم الاجتماع» وفنون بدائية ، وكشوف علمية مذهلة ، مما يجعل المجال لدراسته متشعب الطرائق ، صعب المرتقى ، ومما يجعلنا أمام «عالم بانورامي مذهل» يقدمه بين أيدينا هذا العبقري ، وهو عالم يتجاوز الأفكار الأدبية إلى الفروق الخفية اليسيرة في «علوم الاجتماع» والنفس والأخلاق وغيرها من علوم القرن العشرين ، ويجعل فنه شديد الصعوبة أمام التفسير .

لكن ربما أفصح عن آليات فنه ومجالات استكشافه لرؤاه عندما أفصح عنها في نهاية قصته «صورة للفنان» مجملا إياها بقوله : «الصمت والتمني والدهاء» .^(٢٦) ورغم ذلك فإن أحدا لا يصل إلى جوهر رؤاه الفنية ومصادر خياله وإبداعه ، فقد ظلت حيرة النقاد تشارك حيرة قرائه ، ولم يتبينوا حقيقة عالمه ، الذي جعل الغموض يكتنف جوانب كبيرة منه ، وخاصة كلما أمعن في التجريب والتناهي عن التقاليد الأدبية والفنية ... خاصة في «عوليس» وفي «يقظة فينجان» ، مما يدفعنا إلى أن نتحمل ألوانا من العناء لقراءتها .^(٢٧) لكنه «يستحق العناء المبذول لفهمه» ، لأنه يقدم أعظم نوع وأشد إدهاشا من أنواع «الأدب - الحلم» الذي عرفه تاريخ الكتابة^(٢٨) . بل إنها أثارت دهشة أكبر علماء النفس في عصره «يونج» فقال مشيرا إلى الفصل الأخير فيها : «... أظن أن جدة الشيطان وحدها هي التي تعرف كل هذا عن سيكولوجية المرأة ، أما أنا فلا .. إن هذا الفصل يعتبر عقدا من الدرر النفسية»^(٢٩)

ومن أمثلة فنه في القصة ، مايرد على لسان «بلوم» متعهد الإعلانات بعد عودته من رحلة يوم شاق متجولا في أحياء «دبلن» بحثا عن رزقه ، يسير في الشارع منتقلا بين الهلانة والفندق والمكتبة ، وصورة زوجته «موللي» لا تفارق ذهنه ، فيراها في كل شيء ويعود إليها دائما ، فهي مرفأ له ووطن ، ففي نهاية جولته اليومية المضنية ، يتخذ لنفسه حين يأوى إلى الفراش يحوارها وضع الجنين في رحم أمه :

«الطفل الرجل ، مجهد ، الرجل الطفل في الرحم

رحم ؟ مجهد ؟

يستريح .. لقد طاف

مع ؟

ستبداد البحار ..»^(٣٠)

وفي الفصل العاشر الذي يحمل عنوان «الصخور الفضالة» The Wandering Rocks ، الذي يستخدم فيه فن الموتاج ، نجد أن المنظر هو شوارع دبلن ، في الساعة الثالثة بعد الظهر ، والدم والدورة الدموية هي العضو ، والفن هو الميكانيكا ، واللون هو قوس قزح ، والرمز المواطنون ، والأسلوب هو المتاهة ، وهذا الفصل مثال للفصول الثمانية عشر ، إذ تتراحم الحوادث في المكان ، خلال ساعة من الزمن

في غربته ظل عاكفا على فنه ، وعالم فكره ، وظلت فكرة «عوليس» تلم بخياله دون أن يهتدي إلى قالب فني يصوغها عبره ، إلى أن اهتدى إلى «عوليس» بطل ملحمة «الأوديسة» هوميروس ، إذ هداه إلى شخصية الرجل الماكر الذي استطاع أن يدمر أعداءه بحيله لا بقوته ، وهو والد لابن تفتح عيناه على عالم غريب حوله . كان اسم هذا البطل الإغريقي يحول في ذهنه بين الحين والحين ، منذ عام ١٩٠٦ إلى أن تبلورت الفكرة في ذهنه وخرجت عملا أدبيا مكتمل التكوين كالجنين عام ١٩١٤ في مدينة «تريست» حين ديجت يراعتة العبارات الأولى من قصة «بوليسيس» .. لكن الخط الدرامي الذي رسمه في عوليس يتغير منذ عام ١٩١٥ ، إذ ازداد احتفاله بشخصية الأب «مستر بلوم» «رب الأسرة المكافح» بدلا من احتفاله الشديد بشخصية الابن «ستيفن ديدالوس» الذي يرمز إلى «بروميثيوس» الثائر أو «فاوست» أو «الابن الضال» .

وروح «الأوديسة» هوميروس ينقنها في شخصية «مستر بلوم» في القصة ، من خلال فهمه لجوانب من «عوليس» ، وهي تحوم حول شخصية «بلوم» في خطوطها العريضة ، و«جويس» يتعرف مثل «رايبيه» من خلال القصة على الأشياء عن «طريق الكلمات» ، لا على الكلمات عن طريق الأشياء ، ورغم حبه لدانتي أكثر من غيره من الأدباء ، فإنه لم يتخذ ألحان قصته من «الخطيئة والعقاب» أو «الجنة والنار» مثله ، لكنه على ما فعل «بلزاتش» ، جعل قصته «كوميديا إنسانية» واستهوت الحياة الإنسانية ، التي اطرحتها «دانتي» . بل إن هناك أوجه شبه بينه وبين «تولستوي» و«سويفت» وفلاسفة العصور الوسطى المدرسين على ما لاحظته نقر من نقاده .

وفي «عوليس» يستخدم الطبيعية والرمزية ، جامعا بينهما ، يتردد بين هذه وتلك على تفاوت في الاستخدام . والمذهب الطبيعي / الواقعي في فنه ، خاصة القصص القصيرة ، يخفى بين أطوائه نقيضه المذهب الرمزي ، لكنه ينتمي إلى المذهب الهيكل ، وقد تأثر بلا شك بفلوبير و«بلزاتش» ، وهو في «عوليس» ينوع من فنون عرضه ، إذ هي تتلون بمزاج كل قارئ وثقافته ، ومع كل قراءة جديدة ، فهو يواجه الحلم بالحقيقة ، وتقف الحياة الذاتية جنبا إلى جنب مع الحياة المادية ، ويمتزج الفن بالحياة ، ويختلط الذوق الرفيع بالسوقية الفجة ، كما يتصارع العقل الكلاسيكي مع البعثة المنهجية .^(٣١) ويجمع بين الماضي والحاضر والزمان والمكان ، ويتندع أسلوبا جديدا فيه نحت لجذور الكلمات في لغات شتى ، ثم يعيد صياغتها ونظمها في أسلوب مكثف غاية في التعقيد ، هو «نحت مختزل» . ويستخدم «أسلوب تيار الوعي» استخدما على نحو لم يسبق إليه ، معبرا في صدق عن القلق والحيرة وكل معاناة الإنسان المعاصر في الغرب ، واستعان فيها بثقافته الفنية التي تمتد إلى فنون النحت والرسم والتصوير وفنون الرقص والموسيقى والمسرح . وكان لأساليبه الجديدة في فنه القصصي ، تأثير حاسم في القصة الحديثة هو البداية الحقة لتغيرها ، والنقطة التي بدأ منها انطلاق التجريب والتجديد منذ عشرينيات هذا القرن ، إذ كشف في قصصه عن عبقرية فنية لاند لها ولا عهد للناس بمثلها ، وهي عبقرية أثارت الدهشة والذهول والخيرة لدى الأدباء ودارسي فنه ، في بادئ الأمر ، ثم ما لبثوا

وهو أدق مثال لاستعمال «الموتاج المكاني» إذ يتوقف فيه عنصر الزمن أو يكاد بينما تتحرك بسرعة في المكان دون مقدمات. (٣١)

وعلى هذا النحو سارت «فرجينيا وولف» (١٨٨٢ - ١٩٤١) في قصصها، فهي تلميذة وفيه لفن أستاذها «جويس»، وأهم قصصها في هذا الاتجاه «إلى الفئار» To The Lighthouse.

«مسز دالواي» و «الأمواج». وهي تنظر إلى العالم على أنه عالم صور وأسرار. صور تمر بنا سريعة، وأسرار خبيثة في نفوسنا وفي الأشياء من حولنا. وهي تعبر في قصصها عن هذا العالم بهذه الصورة الروحية فيما يشبه الشعر الغنائي أو الصوفي، وتأثرت بفن «جويس» في تيار الوعي وطورته حتى أصبحت أعظم كتابه من بعده، خاصة في قصتها «مسز دالواي» ١٩٢٣: التي تحكي فيها قصة يوم كقصّة «بوليسيس» وأحداثها في يوم من أيام شهر يونيو كعوليس أيضا، وتلتقط أحداثا عارضة يسيرة نافهة وتسجلها، وكأنها شطحات صوفية، حافلة بألوان الغديان والفكر المبعثر وبطلنها «مسز دالواي» تسجل كل انطباعاتها، لحظة بلحظة. وهي زوجة لعضو في البرلمان الإنجليزي ولها ابنة في السابعة عشرة من عمرها، وتقيم حفلا لعيد ميلادها، وتستعد لهذا الاستقبال منذ الصباح فتخرج لشراء الأزهار وتتكلم مع الخدم وترشدهم، ثم تستغرقها طول اليوم مشكلة الوجود والحياة والعدم. تستخدم فيها كل تكنيك تيار الوعي لكن على درجة أقل تعقيدا مما استخدمه «جويس» ولايستخدم على لسان الشخصيات إلا اللغة النظرية على غير ما فعل «جويس». أما قصتها الثانية .. «إلى الفئار» ١٩٢٧ فهي تعود إلى التساؤل الذي رددته في روايتها السالفة عن معنى الحياة، فتدده على لسان «ليلي بريسكو» التي ترسم لوحة زيتية بنفس الحيرة في محاولة أخرى للإمساك بالحياة وبالتجربة الذاتية، وهي في ثلاثة أجزاء. «النافذة» و «الزمان يمضي» و «ثم الفئار». والبطل «مسز رامزي» تنوى القيام برحلة إلى الفئار من أجل الصغير «جيمس» على الرغم من تحذير الوالد من رداءة الجو، وفي الجزء الثاني يبقى المنزل خاويا وتتقدم الشخصيات في السن وينهدم المنزل بمرور الزمن الذي يمر كأنه وميض البرق. وتموت مسز رامزي واثنان من أبنائها، ويتحكم الزمان في كل شيء، ويعود الأشخاص في الجزء الأخير إلى المنزل وتتم الرحلة وتنتهي «ليلي بريسكو» من إتمام لوحتها، ثم كانت «الأمواج» سنة ١٩٣١. وهي قصيدة نظرية. وفكرة «القصّة» هي أمواج التجارب وهي تتكسر فوق مجموعة من شخصيات ست، ونرى من خلالها مراحل حياتهم المتعاقبة حتى الموت. ويجري فيها البحث عن الحقيقة التي ندرك في النهاية أنها موجودة في ثنايا كل تجربة. ولكن العقل لا يستطيع تجريدتها. والكلمات عاجزة عن التعبير عنها. وهي في هذا كله تبث فلسفتها في الحياة عن طريق قصصها المنتهجة تكنيك (تيار الوعي) مؤكدة أن الإنسان لا يتهدده شيء مثلاً يتهدده فقدان البصيرة والحياة الذاتية. وتنادى ببث العلاقات الحميمة بين الأفراد والتعاطف والحب، فيها يولد الإنسان الكامل الذي يتمتع بكامل إنسانيته وذاتيته، ومن هنا دعت في قصصها ومحاضراتها ومقالاتها إلى الاهتمام بالحياة والالتفات إلى ما ترخر به هذه الحياة لأن الحياة - على ما تقول هي - هالة مضبئة، غطاء نصف شفاف يحيط بنا، من بداية الوعي إلى نهايته وليست الحياة سلسلة من مصابيح

العربات مصطفة بشكل متناسق، ليست مهمة الروائي، أن ينقل هذه الروح المتباينة، غير المعروفة وغير المحددة، مهما كشفت من نقص أو تعقيد، بأقل ما يمكن مما يختلط بها من أشياء غريبة أو خارجية ٢. (٣٢)

وهكذا تتحدد ملامح «تيار الوعي» الذي بدأ على يد «جويس» في عشرينيات هذا القرن، واكتملت ملامحه عنده في أوائل الثلاثينيات، وتأثرت من بعده «وولف» وغيرها من الروائيين، وأصبح ثورة في الأدب الروائي في العالم. كما تأثره الروائيون في أمريكا وفرنسا، وامتد تأثيره فشمّل القصة القصيرة، والشعر منذ «إليوت» و «إزرا باوند» الذي كان صديق «جويس». وقد كتب إليوت شعرا حافلا بالأسطورة والرمز في الحقبة نفسها التي كتب فيها «جويس» قصص «تيار الوعي»، وأثرت في تحويل مجرى القصة في الأدب العالمي، وما زال تأثيرها واضحا في مجرى القصة العالمية، ومنها قصتنا العربية. على تفاوت في تبني عنصر أساسي. أو عناصر أخرى فرعية من «تكنيك هذا التيار».

على أن «تيار الوعي» لم يكن الثورة الأخيرة التي عرفتها القصة العالمية، فقد حدثت انجهاات جديدة في الرواية بعد الحرب العالمية الثانية، وإن كانت أقل تأثيرا من تيار الوعي. على المستوى العالمي، لخصوعها لفلسفات بعينها ازدهرت إبان تلك الحقبة، وربما خفت أصداؤها، وانحسر تأثيرها. وأهم هذه الموجات الجديدة هي «الرواية الوجودية» متأثرة بفلسفتها وكان أشهر كتابها واحدا من فلاسفتها المبرزين هو «جان بول سارتر». الذي كتب بوحى فلسفته كثيرا من المسرحيات والروايات مثل «الغنيان»، و «الطاعون». وقد حاولت هذه الفلسفة أن تعيد إلى الإنسان الثقة التي باعدت أهوال الحرب الثانية بينه وبينها. ولذا جعلت الإنسان هو محور فلسفتها ومدار أفكارها، ونادت بحرية الإنسان التي تتمثل في اختياره، والاختيار نفسه هو الطريق إلى الالتزام في موقف تتحدد به علاقته مع الآخرين على ما نادى به «سارتر» وانعكس في أعماله. وقد اهتموا بالفكرة أكثر من الشكل، ولذا عنوا بالمضمون المعبر عن موقف بذاته متأثرين في ذلك بمدرسة «السلوكيين الأمريكيين»، على ما بينهم من تناقض، ورفضت الوجودية أن يكون للإنسان «عالم داخلي» باطن على ما في روايات تيار الوعي التي رأوا كتابها يزيقون الواقع، ولذا فإنهم عنوا بالوصف الخارجي للكاشف، بلا تدخل من الكاتب، عن الحالة النفسية للإنسان. وقد سخر «الوجوديون» من «تكنيك تيار الوعي» بوصفه وسيلة للكشف عن أثر المجتمع في الإنسان الذي لا يتمتع بوجود كامل مستقل. إذ تفرض التقاليد والمواصفات الاجتماعية نفسها عليه. وتلقى به دائما في مواقف الخصومة مع مجتمعه. كذلك. هناك أصحاب «الرواية الجديدة» المعتمدون على «المدرسة الشيئية» ولم يفرقوا بين رواياتهم وبين سيناريو الفيلم. وتسمى رواياتهم - كما في السينما - الموجة الجديدة، وهي تتمثل في أعمال جيل جديد من الأدباء أبرزهم: كلود سيمون الذي كتب قصة «الغشاش» سنة ١٩٤٧. و «مارجريت دورا» في روايتها «قطرة في مواجهة الباسفيك» سنة ١٩٥٠. و «ألان روب جريه» في روايته المصحاة Les Gommages سنة ١٩٥٣. و «ناتالي ساروت» سنة ١٩٣٨ في روايتها

«انفعالات» وغيرهم ممن نادوا برواية جديدة تقوم على الاهتمام بالشكل، وكان ذلك ثورة منهم على الوجودية التي جعلت المضمون له الغلبة، وهي مدرسة فيها ثورة أيضا على المدارس التقليدية، لأنها ترفض أن تكون عناصر الزمن والحدث وما يتصل بحياة الإنسان مقياسا للكون، كما تنور على «تيار الوعي» لأنها ترفض أيضا أن تكون الذات مقياس الكون. وهي في جملتها ترفض ربط الأدب بالإيديولوجيات على ماترى الوجودية، وقد أسهم نفر منهم في ترسيخ هذه الموجة الجديدة، فكتبوا عنها كتابات مثل «نحو رواية جديدة» لجريه، «وعصر الشك» لناناى ساروت على أن هناك رهطاً يكتبون روايات لا يتقيدون فيها باتجاه بعينه.

وإذا انتقلنا من ذلك كله، لنقف أمام إنتاج الرواى العربى تبين لنا، أنه تأثر بأصداء هذه التيارات والثورات الجديدة فى الأدب العالمى، خاصة فى مصر، رائدة التجديد فى الأدب العربى الحديث فى شتى فنونه واتجاهاته. ولقد عرف أدباؤنا الروائيون هذه الاتجاهات وقرأوها وتفهموها حتى وهم يكتبون أدبا واقعيا، مثل نجيب محفوظ عبقرى الرواية العربية، فقد كان ملما باتجاه «تيار الوعي» واستوعبه فى الفترة التى كان يكتب فيها «زقاق المدق» وكان على علم بجويس.. وكافكا.. وبروست وكان النقد يوجه إليه بأنه يكتب بأسلوب القرن التاسع عشر آنذاك، وهو يبرر ذلك بقوله.. لكنى وجدت الشجاعة أن أكتب الثلاثية بنفس الأسلوب.. لشعورى بأنه المناسب للتجربة التى أقدمها..» (٢٤). ولذلك، فإن المناخ عندما أصبح مواتيا، استخدم «الإنتاج الرواى» فى دنيا هذه الأساليب والتيارات الفنية الجديدة. ومن أبرزها تيار الوعي على ما تمثل - مع تفاوت فى تبني عناصره أو بعضها - لدى «مصطفى محمود» فى «المستحيل» أوائل الستينيات، وهى رحلة فى عقل إنسان اكتشف فجأة أن العالم الذى يعيش فيه هو كله وهم وخداع وزيف وكذب حتى أصبح يعيش مجردا من الإحساس على ما يمتثل فى وعى «حلمى» بطل الرواية، وهى من بدايات الروايات النفسية الناضجة فى أدبنا الرواى، واستخدم فيها «المونولوج الداخلى» استخداما فنيا. كذلك نرى «نجيب محفوظ» يتصدى بموهبته الفنية القذة فيكتب «الللص والكلاب» سنة ١٩٦١، «والسمان والحريف» سنة ١٩٦٢ مستخدما «تيار الوعي» أروع استخدام، ويتوسل بالمونولوج والرمز ليعمق شعورنا بالشخصيات فى حركاتها النفسية، ويرتفع به فنه ليقدم بعدها «الطريق» سنة ١٩٦٤ «والشحاذ» ١٩٦٥، «وثرثرة فوق النيل» ١٩٦٦، «وميرامار».. وتتجلى فيها جميعا سيطرته على فن الرواية الحديثة، إذ يوظف الرمز والأسطورة أو أحاسيس العبت إلى جانب «المونولوج» و«نجوى الذات» فى أعماله الفنية خاصة.. «الطريق» و«الشحاذ» و«ثرثرة فوق النيل»، لتعبر عن أولئك المحيطين الذين لا يحسون بروابط تجعلهم متمين إلى واقعهم، إلى جانب استخدامه له فى بعض قصصه القصيرة. على أن جيلا من الشباب الذين وهبهم الله قدرة على التجديد والأصالة، ونرجو أن يحدثوا ثورة فى روايتنا المعاصرة، قد تعمقوا هذه الاتجاهات العالمية الجديدة، وأخذوا منها بحظ غير قليل، وتأثر رهط منهم بتيار الوعي، على ما نجد لدى «عبد الحكيم قاسم» فى «أيام الإنسان السبعة»

(سنة ١٩٦٩) الذى صور لنا من خلال بطلها صباه فى القرية، وماطراً عليه من تغير فى رؤية له، واقعية نابضة بالشاعرية، استخدم فيها التداعى وأسلوب التذكر من خلال تقسيم الرواية إلى فصول، جعل كل فصل منها وثبة زمنية لمرحلة من حياة البطل فى القرية والمدينة على ما طراً. فيها من تغيرات. وكذلك نرى «محمد عوض عبد العال» فى «سكرمر» التى عبر فيها عن كل تيارات الوعي، من خلال تيار وعى واحد لإحدى الشخصيات. وغيرهم كثيرون لا يتسع المجال هنا للتنويه بإبداعهم وبما لأعمالهم الروائية من نضج وإفادة من التيارات الأدبية فى عالمنا المعاصر.

• • •

أما القصة اللبنانية: فإنها تأثرت - مثل المصرية - والعراقية والسورية وغيرها من روايات المنطقة العربية - بهذه الاتجاهات الجديدة، وإن ظلت مضر باعترااف الباحثين العرب جميعا (٢٥) هى الرائدة فى مجال الإبداع والتجديد، ولكن لا يغيب عنا أن نوه بدور لبنان فى ازدهار الرواية العربية منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر، ودورها لا ينكر فى استجابة أدبائها المبكرة لدعوات التجديد فى أشكال الأدب وفنونه، ومشاركتهم إخوانهم المصريين فى الاضطلاع بدور الريادة والتعريب والإبداع، وغنى عن البيان التنويه بدورهم فى إقامة الصحف والمجلات وهجرتهم إلى وطنهم المصرى وإسهامهم فى إقامة المجلات والصحف، ولمعرفة أكثر أدبائهم باللغات الأجنبية خاصة الفرنسية، فقد أسهموا إسهاما حيا فى نقل ألوان من فنون الأدب وخاصة الأدب الرواى فى شكل مسلسلات فى صحفهم اللبنانية أو فى الصحف التى أسسوها فى مصر، بجانب ما كانوا يدعونه فيها من ألوان الفن القصصى.

غير أن هذا الدور الريادى كان فى كثير من الأحوال يتجه إلى الرواية التاريخية أو الاجتماعية منذ محاولة «ناصر البازجى» فى «مجمع البحرين» ومحاولات ابنه سليم البستاني (١٨٤٨ / ١٨٨٤) التى كان ينشرها فى مجلة «الجنان» مثل رواياته التاريخية «زنوبيا» و«بدور» ومثل رواياته الاجتماعية «الهيام فى جنان الشام» (١٨٧٠) و«أسماء» و«بنت العصر» التى استلهم أحداثها وشخصياتها من بيئته اللبنانية (٢٦) إلى محاولات «جورجى زيدان» (١٨٦١ / ١٩١٤) فى الرواية التاريخية. وزيادته معروفة فى هذا المجال، وكذلك «سعيد البستاني» (ت. ١٩٠١) فى قصصه «ذات الحذر» و«سمير» ثم «إليس البستاني». وفرح أنطون (١٨٧٤ / ١٩٢٢) ونقولا حداد (١٨٧٢ / ١٩٥٤). ويعقوب صروف (١٨٥٢ / ١٩٢٧) و«جبران» (١٨٣٣ / ١٩٣١) صاحب «الأجنحة المتكسرة» (١٩١٢) التى أرخ فيها حياته العاطفية فى لبنان مع سلمى وتركت برومانسيها أثرا فى الرواية اللبنانية، هى وأقاصيصه «الأرواح المتمردة» و«عرائس المروج»، وفيها ناقش قضايا اجتماعية تشبه قضية «سلمى كرامة» فى تناول صادق، وأمين ناصر الدين فى «غادة بصرى» (١٩١١) مستوحيا تاريخ لبنان فى عهد العثمانيين، «وأمين طاهر خير الله» «المرأة ملك وشيطان» (١٩٠٧) «ومىخائيل نعيمة» (١٨٨٩) الذى بدأ يكتب الأقصوصة منذ نشر «سنها الجديدة» (١٩١٤) وكانت أقصوصته الأولى ثم «العافر»

الأبوين» ، ليجسمه من خلال ملامح بارزة ومواقف رافضة حتى لتصبح هذه الصورة ، هي المثل الذي يحتذيه الأدباء الشباب في لبنان ، وبخاصة صاحبات الإنتاج الروائي مثل «ليلي بعلبكي» في روايتها «أنا أحيا» (١٩٥٨) ، وفي روايتها «الآلهة المسوخة» (١٩٦٠) المتأثرة فيها باتجاه «إدريس» على نحو واضح ، يعكس تأثيرها بفكرة الوجودية عن حرية الفرد إزاء تقاليد المجتمع ، وضرورة تحديد موقف للتعامل من منطلقه إزاء هذه التقاليد . ولذا نرى في هاتين الروايتين ، من خلال تقديم شخصياتها خاصة ، شخصية البطلة ، أنها تعكس ظاهرة الاحتجاج والتمرد» على وضع الأنثى في خضوعها للتقاليد . وللرجل .

كما تنعكس فيها الحرية الجنسية التي يمارسها الأبطال . وكذلك فعلت «ليلي عسيران» في روايتها الأولى «لن نموت غدا» (١٩٦٢) ، وفي روايتها الثانية «الحوار الأخرس» (١٩٦٣) . ودالما تبرز في هذه الروايات ، صورة الفتاة المتمردة على المجتمع . وعلى السلطة الأبوية ، أو سلطة الرجل بصفة خاصة ، والفتاة المتحررة في سلوكها الجنسي هي التي تغلب على كل هذه الروايات ، وقد لاحظ ذلك بحق «الدكتور سيد النساج» ورأى في هذه الروايات ، أن الجنس يبدو فيها خارجا عن النسيج الروائي .^(٣٩) وإلى تأثير الفكر الوجودي الواضح في الرواية اللبنانية المعاصرة ، الذي عبر عنه بعض كتابها وعلى وجه الخصوص كتاباتها ، مستعينين في ذلك بطريقة السرد القصصي المعروف في أكثر أعمالهم هذه ، فإننا نجد من تأثر من الكتاب «بتيار الوعي» مثل توفيق يوسف عواد» في «طواحين بيروت» (١٩٧٢) ، واستخدام «المونتاج السينمائي» ، وه «المونولوج» استخداما عكس فيه فهمه لتيار الوعي ، وفيها تنبأ بالحرب الأهلية في لبنان . كما استخدمه «حليم بركات» ، وهو من أصل سوري على ما صرح هو نفسه من محاضرة له بدمشق عام ١٩٧٩ ، وليس لبنانيا ، لكنه أقام في لبنان خلال دراسته في مراحل حياته الأولى ، وتأثر بمنأخها الأدبي على نحو ما^(٤٠) . وهو في روايته «سنة أيام» (١٩٦١) يستخدم الرمز والتداعي والأسطورة . ويتناول القضية الفلسطينية ، ويقدم إلينا «المجتمع» بأسره ، إذ يجعل البطل في الرواية ، هو هذا المجتمع ، وليس هو الفرد ، «وشخصياتها تعاني ما يعاني هذا المجتمع ، من هموم وأزمات وأعباء ... تصورت فيها مدينة رمزية سميتها «دير البحر» ، واعني بها «فلسطين» تواجه تحديا وحصارا ، وكان الخيار بين أن تستسلم أو تكافح ، فاختارت الكفاح ..» على ما جاء على لسانه .^(٤١) وكذلك فعل في روايته الثانية «عودة الطائر إلى البحر» ، إذ جعل فيها البطل - كسابقها - هو المجتمع كله ، وليس البطل فردا أو أفرادا ، واستخدم قدراته الفنية التي تجلت في حذقه استخدام المونولوج والمونتاج السينمائي والحلم والأسطورة . وهو من القلائل الذين قدموا روايات تصور القضية الفلسطينية هو والرواية «ليلي عسيران» التي كتبت بعده بسنوات روايتها «عصافير الفجر» (١٩٦٨) . وقد عاشت مع الفدائيين في بعض مواقعهم ، وروت أحداثا حقيقية استخدمت النسيج الروائي لتقديمها ، ولم ترع التسلسل الزمني أو ذكر الأسماء الحقيقية^(٤٢) ، وكانت هي و «حليم بركات» من القلة الذين شاركوا بإنتاجهم الروائي في تصوير «القضية الفلسطينية» ، يضاف إلى روايات «غسان كنفاني» و «فهد أبو خضرة» و «سحر توفيق» وغيرهم ممن نقلوا

(١٩١٥) (٣٧) غير أن له قصصا ذات مغزى فلسفي هي .. «مذكرات الأرقش» و «لقاء» و «مرواد» وكلها معبرة عن «فكره الكوني» ونظره الفلسفي . وقد كتبها بعد عودته من المهجر إلى لبنان سنة ١٩٣٢ ، وهي أقرب إلى «الترجمة الذاتية الفكرية» المعبرة عن اتجاهاته الفكرية «إذا تجاوزنا عن بعض الشروط اللازمة لهذا القالب الفني ، إذ استوحى حياته الفكرية والتأملية والشعورية في هذه الروايات ، وزاوج فيها بين الحقيقة وعناصر متخيلة» .^(٣٨)

هذا إجمال شديد لمحاولات الجيلين الأول والثاني في الرواية اللبنانية . منذ رواية النهضة إلى الحرب العالمية الثانية ، أما بعد هذه الحرب فنجد جيلا ثالثا أسهم فيه بعض رجال الجيل السابق عليه . مثل «مارون عبود» في روايته «فارس أغا» التي كان ينشر بعض فصولها في مجلة «المكشوف» ، ونشرت بعد وفاته ، وهي رواية تاريخية ، كتب فيها عن القرية اللبنانية مستوحيا فيها معاناتها في العهد العثماني ، والثانية «الأمير الأحمر» تاريخية كذلك استوحى فيها تاريخ لبنان أيام حكم الأمير «بشير الشهابي الكبير» ويستخدم السرد والتقرير والمباشرة ، وليس فيها حرص على فنية الرواية .

لكننا إزاء الجيل الثالث من الروائيين نجد أبعادا ورؤى جديدة ، ومعالجات أكثر حرصا على تكنيك الرواية ، واحتفى بها رهنط من الشباب المثقف . ولعل «سهيل إدريس» في طليعة هؤلاء بثلاثيته «الحى اللاتيني» ١٩٥٤ و «الخنديق الغميق» ١٩٥٨ ، «وأصابنا التي تحترق» (١٩٦٢) ، ومن قبله «توفيق يوسف عواد» في - روايته «الرغيف» (١٩٣٩) .

وتجدر الملاحظة هنا أن روايات «سهيل إدريس» وخاصة «الحى اللاتيني» كان لها تأثير بعيد المدى في المناخ الأدبي الروائي في لبنان ، وحظيت باحتفاء الأدباء والنقاد ، وكانت مثلا يحتذى في تكنيكها واتجاهها الفكري النابع من الفكر الوجودي . ففيها يصور تجربة الشاب العربي المثقف من خلال تصويره حياة البطل - مع «ليليان» و «مارجريت» حين يسافر إلى باريس في بعثة دراسية ، ثم مع «جانين مونتر» التي يهجرها رغم صدق عاطفتها وإخلاصها له ، وهو يتخلى عنها في سهولة معيبة ، رغم أنها تحمل جنينا ، ورغم حبه لها ، لما يربطه من تقاليد تشده إلى أمه المسيطرة ، وإلى أخته ، وإلى «ناهدة» المتحفظة . ويسود إحساس بالتمرد على «سلطة الأبوين» كما يسودها التحرر التام من قيود التحريم التي تفرض الرقابة على الممارسة الجنسية ، على ما يتمثل في سلوك «سامي» بطل الرواية الأولى - والروايتين الأخريين . وما أطول تلك الصفحات التي صور فيها في صراحة وبلا مداراة ، مغامرات البطل مع الفتيات الفرنسيات ، خاصة هؤلاء الثلاث اللاتي تعلق منهن بواحدة هي «جانين» أكثر من غيرها ، وعكس من خلال هذه التصريحات نهم الشاب الشرقي إلى الجنس ، في ظلما لا يرتوى . ثم لا يلبث أن ينتهي البطل من دراسته في باريس ، ويعود إلى وطنه «بيروت» ليتحول إلى الدفاع عن القضايا الوطنية أو القومية على ما تنعكسها صفحات عديدة من الرواية . ثم يعاود في «الخنديق الغميق» تقديم صورة الشاب المتمرد ، على «سلطة

تصوير القضية الفلسطينية إلى مجال الفن القصصي بعد أن كان قد استأثر بها الشعر، وظل تصويرها مقصوراً عليه وحده، وهم بهذه الروايات والأعمال القصصية القصيرة لبعض الكتاب الفلسطينيين، طرحوا «قضية فلسطين» ليشترك الفن القصصي الشعر في معالجتها. والروايات والقصص القصيرة الفلسطينية، تعتمد... مثل هذه الروايات اللبنانية التي نحن بصدددها - على الميل إلى التذكر واسترجاع أيامهم وذكرياتهم الماضية في وطنهم السليب، على اختلاف بينهم في مستويات الفن. ومن يتنمون برواياتهم من اللبنانيين إلى هذا الاتجاه أيضاً يوسف حبشي الأشقر في روايته الأولى «أربعة أفراس حمراء» (١٩٦٤) التي استخدم فيها المونولوج والتذكر والرمز والهديان، وعكس فيها إحساساً بالعبث، تمثلت في مصير بعض أبطالها الذين يموتون أو يؤثرون النتي الاختياري. وأكمل في روايته الثانية «لا تبت جذور في السماء» (١٩٧١) تتبع الشخصيات التي أفلتت من «المصير العايب» - على ما يراه - في روايته الأولى، مستخدماً فيها «تيار الوعي» على درجة أفضل.

ومن سار على نهج هذا التيار أيضاً، «إملي نصر الله» التي كتبت ثلاث روايات في هذا المجال، بدأتها بروايتها الأولى «طيور أيلول» (١٩٦٧) (١٢)، والثانية «شجرة الدفلى» (١٩٦٨) (١٣)، والثالثة «الرهينة» (١٩٧٤) (١٤)، وفيها جميعاً تصور الريف اللبناني - وهي تنفرد في هذا الاتجاه - وتركز التفاتها إلى وضع المرأة في هذا الريف، متعلمة كانت أم غير متعلمة، وتلح فيها على نقل صورة «الفتاة» المغلوبة على أمرها، وضياها دائماً في غمار التقاليد القاهرة، وشعورها في هذه البيئة بالفراغ الروحي، وبالغربة إزاء ذلك القهر، كأنها «مغلر... ألا ترونه؟.. إنه قدرى.. أود الانتاق..» على حد تعبير «ريا» «بطلة» «شجرة الدفلى» التي أفصى بها شعورها الكامن بالقهر الاجتماعي إلى الانتحار لتكون ذكراها غصة في حلق أهل قريتها، مثل «زهرة الدفلى»... مظهرها جميل وطعمها مر؛ وهو طعم سام يجلب الموت. (١٥) وهذا القهر يغرس في نفوس شخصياتها النسائية «الخوف» دائماً، يظل مسلطاً فوق رؤوسهن كالسيف، حتى يسقط في النهاية، ويدمر الحد الفاصل بين العقل والجنون؛ وما الخوف في رواياتها، إلا غلبة الرجل على المرأة وجبروته وأنانيته، حتى يؤدي بها هذا الواقع إلى الانتحار، على ما حدث لبطلة هذه الرواية أو إلى «الجنون» على ما حدث لشخصية «روزينا» - في «الرهينة» (١٦) التي ما تزال - رغم أنها كانت في الثمانين، تعيش حاملة تحم على نفسها أوهام الحب الذي حبل بينها وبين تحقيقه؛ فهي تخلق في ذكرياته في حلم دائم، وهذيان هستيري، وأصبحت بذلك الجنون أسطورة من أساطير القرية. وما ذلك إلا لأن واقع القرية هو الذي حولها إلى أسطورة. هذا إلى ما يسود رواياتها من نقل لأثر الواقع السيئ في حمل شباب القرية إلى الهجرة منها إلى المدينة، أو إلى بلاد بعيدة كأمريكا، وما هذه الهجرة من أثر في حرمانها من الشباب، وهم مصدر قوتها ونمائها وراثتها، وما هذه الهجرة إلا بسبب فقر القرية الذي يجعلهم في خوف لا يريم، سواء أكانوا رجالاً أم نساء. لكنها في رواياتها تكاد تقصر نظريتها على المرأة وتخصها بعنايتها بأسرها، وتصورها دائماً عاطفة «الخوف» قد تجسست في نفسها لعوامل القهر، حتى لقد جعلتها في حالة خوف دائم، مما جعلها فريسة المجتمع

الريف والمدنى على حد سواء؛ وتستوى في هذا المرأة المثقفة وغير المثقفة؛ لأن المثقفة التي نالت قسطاً وافراً من الثقافة، ظنت معه أنها ستنال حريتها، لكن هذا العلم - مع ذلك - لم يدفع عنها غائلة هذا «الخوف» على ما عكسه من خلال بطلات «رواياتها الثلاث» مستعينة بتداعى المعانى الذي يفسح المجال للشخصية أن تستعيد ماضيها خاصة في القرية اللبنانية، مستحضرة كل مامر بها من مظاهر الخوف والقهر والعنت. وقد اتخذت «الكاتبة» كل شخصياتها من «القرية».

في «طيور أيلول» تستعيد «منى» ذكرياتها في قريتها التي نشأت فيها وخرجت لتنال حظاً من التعليم، وتتردد على القرية، حيث تستحضر ذكرياتها. وهي تقدم نماذج لما فعلته الأوضاع القاهرة في الريف من تهوين من قدر الأثني، وإخضاعها للأعراف دون ما مراعاة لإرادتها وعاطفتها، حتى لو نالت حظاً من التعليم، فهي مقهورة أبداً. لقهر الرجل إياها. ولأنانته. وهي تستعيد هذه الذكريات من خلال قصص لفتيات ثلاث، الأولى «مرسال» التي كانت تحلم بالزواج من «راجي» الذي دفع إلى الهجرة للخارج، ويزوجونها من «جون» المهاجر صديق أخيها في المهجر، لكنها رغم زواجها، تظل طوال عمرها، تحلم بقاء «راجي». والثانية «نجلاء» لا تزوج «كمال» الذي يبادلها العاطفة، بل تفرض عليها التقاليد الزواج من آخر، وكذلك الثالثة «ليلي» التي تزوج من كهل تسمى بعد هجرته من القرية باسم «سايون» بعد ما كان اسمه «سمعان»؛ وقد زوجها أهلها منه تحت إغراء الدولارات، لكنها ضيحت «لإنقاذ عائلتها من الفقر» (١٧).

والكاتبة في كل ذلك، تستخدم التداعى، حين تستدعى «منى» ذكرياتها هذه عن الفتيات الثلاث وقصص حبهن المحقق، وزواجهن المفروض، وكأنها تستدعى أحلاماً، كما تستعين بالأسطورة أو الحرافة الشائعة في القرية، وتوظفها فنياً، لتزج بين مشاعر «منى» وبين ما تحمله تلك الأساطير من إيحاءات، كاستخدامها لأسطورة «القرقار» و«أسطورة» «باب السكر» «حيث شاهد أبو خليل جد جدتي الجنية الرائعة تمشط شعرها بمشط الذهب» على حد تعبير البطلة «منى». وأسطورة أخرى اسمها «أبو نواف» الذي يخلو إلى «طاحوته» بعد خلاصها من الناس في الليل، ليخلو بجماعة من الجن اختاروا طاحوته لإقامة حفلات الزفاف» (١٨) وكأنها هذه الأساطير قد فتحت وعى منى على عشرات الأساطير غيرها. والكاتبة إلى ذلك، استخدمت «المونولوج» والحلم وحلم اليقظة والهديان في رواياتها الثلاث، لتعكس مشاعر البطلات ولاسيما «الخوف» الذي أجادت تجسيمه في كل شخصياتها النسائية في هذه الروايات، على ما سلفت الإشارة. وإلى «الخوف» وحده يعزى إخفاق الحب لدى شخصيات «طيور أيلول» وهو الذي كان وراء «انتحار» بطلة «شجرة الدفلى»، لأن خوف الأم من الفضيحة والعار حدا بها للأخذ بمشورة «بودعاس» لتزويجها من «محول» على غير ما نهوى «البطلة» مما دفعها إلى الانتحار؛ والخوف هو نفسه الذي كان سبباً في «جنون» روزينا التي كان اسمها «سهير». وتركت بطلة «الرهينة» مذكراتها عندها، لأن خوف الأهل من قصة الحب التي شاعت عن «روزينا» في القرية، دفعهم إلى الحيلولة بينها وبين تلك العلاقة، شأن موقف أهل القرية دائماً، إزاء عاطفة الحب.

أن أتفلس لإنسان آخر أو أفكر فيه»^(٥٤) على ما جاء في المونولوج الداخلي لهذا الرجل ، في مستهل الرواية ، مما يجعلنا نتوقع أن تكون أزمته راجعة إلى عقدة «أوديب» حين نمضي في متابعة الرواية ، لكن الكاتبة تكشف بنفسها عن سر أزمته في الصفحات التالية ، إذ قد فقد رجولته إلى حد تضخم إحساس الشك لديه ، في انتماء ابنه إليه أو «إلى أى إنسان آخر» . لكنه لم يكن من ذلك الصنف من الناس الذى يستسلم «لأمر وقع عليه وانتهى» . بل يحاول عقد علاقات مع فتيات صغيرات أو مراهقات ، إلى أن يلتقى ذات مساء بإحداهن في حفل . ولم تكن تتجاوز العشرين ، طفلة عابثة لاهية يحس نحوها بعاطفة . ويتوهم أنها تبادل إياها «... كانت تتمدد على أريكة وترسم على الأرض والجدران ... في الشقة رسوم وكلمات خطتها «دانيا» . «أنا أجمل بنت في العالم» . «أنت لانتخب سوى» . كان يبحث في كهولته وأزمته عن «أم وهي أصغر من أن تكون أمي» لأنها طفلة صغيرة غريبة فيها أنانية الطفل وقسوته . كان يبحث عن عاطفة الأمومة لتعوضه ما فقدته من رجولة ، أو سامة مع زوجته المستسلمة التي لا تثير ثورة إيجابية حتى حين تعلم بعلاقته بهذه الشابة النحيلة التي كان أخرى بها أن تكون العلاقة بينها وبين ابنه . ويعيش في أزمة التردد لخوفه من علاقته بتلك العذراء (ص ٧٨) . ثم ينتهيها : ولايلبث أن يندم ويقرر السفر ملتصقا السلوى ، لكن حبها يظل في قلبه ، ويظل يحلم بأشواقه نحوها . وأشواق الجنس إلى الأخريات ، حتى بائعات الجسد كانت رغبته الدفينة نهو

الجنس

لأدري ما تحمله هذه «القصة القصيرة» من دلالات هي في ضمير مبدعها . ربما كانت تلمح من خلال مضمونها . إلى «حالة التفاف الاجتماعي» وإلى الازدواج في شخصية الرجل من خلال ما تنقله من تداعيات «البطل» من تحفظه مع زوجة . بفرض عليها قيودا ولا يرضى لها أن تقيم الحفلات أو ترتدى القصير من الثياب . أو أن تغير لون شعرها . لكنه مع ذلك يستبيح لنفسه علاقات مع تلك الشابة الصغيرة . ومع أخريات : بل مع نساء الليل . والكاتبة هنا تصرح بأن شعوره مع هؤلاء كان طافحا بالتمرد والاشمئزاز . ولعل في ذلك ما يلمح إلى الاحتجاج الخفي على سلوك الرجل الذي يتمنى إلى هذا الطراز من الرجال .

على أن البطلة . رغم ما فيها من طفولة . فإن صورتها تعكس التحرر الشديد . فهي جريئة شديدة الإقدام في لقاءاتها معه . تخرج معه إلى أماكن بعيدة عن المدينة وتتعامل معه في صراحة مكشوفة . وتلتبس بالأعذار للقاءه ، إذ تكذب على أمها متعللة بزيارة إحدى صديقاتها . وحين تعلم ألا جدوى من علاقتها به وهو على هذه الحال من فقدان الرجولة . تقيم علاقة جسدية بآخر . . وربما في ذلك السلوك ما يعمل معى التحرر من قيود الجنس المفروضة على الفتاة .

على أن هذه القصة القصيرة التي جاءت في «ست وثمانين صفحة» . حافلة بلامح تيار الوعي التي وظفتها في روايتها الثانية على نحو أشد امتلاكا لها . كاستخدام الرمز مثل «الصحراء» الذي استخدمته

لكن «الخوف» كما عكسته هذه الروايات ، في نجاح واقتدار . كان متمثلا بصورة شديدة الإشعاع والإيجاء . في شخصية «رانية الحلي» بطلة الرهينة . فقد أجادت أيما إجادة في تصوير الخوف الذى يستحوذ على شخصيتها ويسيطر على عالمها الداخلي . وعلى كل سلوكها وتصرفاتها في عالم الواقع . وهي في كل الرواية تعكس صورة عجيبة لتأثير الخوف في تصرفات الإنسان استجابة لما استقر من كوامنه . إذ تبدو لنا مذبذبة من سطوة «عمود» الثرى الذى يعمل والدها لديه . ويفرض سيطرته عليها وعلى القرية بأسرها . وقد وهبها أبوها له منذ ولادتها استجابة لرغبة هذا الثرى المسيطر إذ ظن منه أن تحبس الطفلة زوجها له . ويبلغ الخوف بالبطلة حد تمثلها شخصية «عمود» في كل لحظة تحدن فيها نفسها بالتحرر من قبضته حتى تبدو صورته مجسمة في صورة طيف يطرق بابها ليلا وهي مع «مروان» زميلها بالجامعة - الذى يبادلها العاطفة وتنسجى الإفلات من إسار خوفها من «عمود» لتكفل علاقتها بالزواج . لكنها تحقق بسبب هذا الخوف . حتى تستسلم للأحلام والأوهام ويرأى لها في أحلام يقظتها كابوسا محيفا . يحول بينها وبين حبيبها . والكاتبة في كل ذلك . تقف متميزة بين الروايات اللبنانية . إذ قصرت فيها على الريف . وعلى الاحتجاج على وضع المرأة فيه . وأضافت حديثا حين انقطعت بطلانها النسائية من الريف . وعالجتها سواء بقيت هذه الشخصيات في الريف . أو انتقلت إلى المدينة بغية التعليم . واستخدمت في معالجة تلك القضية في قالبها الروائي . عناصر غير قليلة من «تيار الوعي» - على ما تبين . وذلك الاتجاه أيضا جديد على الأدب النسائي الروائي في لبنان . إذ تعتمد صاحباته في المقام الأول على الأسلوب السردى في تشكيل رواياتهن . لكنها تتفق معهن في تبني موقف الاحتجاج النسائي . وبالتأثر بأطراف من الفكر الوجودى في محاولتها الدفاع عن تحرر المرأة إزاء موضوعات المجتمع . وبأطراف من العيشة التي تعكسها من خلال تداعيات بعض شخصياتها تأثرا بكل من ألبير كامى أو كافكا حين تظهر حياتهن خلوا من المعنى . وتقف رواياتها متميزة كذلك بنقل صورة للمرأة المسيحية ووضعها في إطار الأسرة . وهو مالا نعر عليه إلا قليلا في الرواية النسائية .

وتشبهها في جوانب من هذا كله . الأدبية «حنان الشيخ» وهذه الأدبية لها ثلاث روايات آخرها رواية «حكاية زهرة»^(٥٥) التي صدرت في ربيع ١٩٨٠ . وهي تعكس ما بلغته من امتلاك لأدواتها الفنية . على نحو أعظم مما بدا في روايتها الأولى «انتحار رجل ميت» (١٩٧٠)^(٥٦) والثانية «فرس الشيطان» (١٩٧٥)^(٥٧) . وفيها جميعا تستخدم «تيار الوعي» . وتجعل للذكريات على لسان الشخصيات أساس المصياغة الروائية في كل منها . وتحفل فيها بعناصر من هذا التيار . تحسن استخدامها . وتنسجى في توظيفها لغايتها الفنية . ومن ثم فهي تطرح السرد القصصى . وتحميه بمنأى عن عالمها الروائي . على ما فعلت «إملى نصر الله» . وقد حددت اتجاهها هذا منذ روايتها الأولى التي تقدمها على لسان البطل . تنقل إلينا من خلالها عالمه . فهو في السادسة والأربعين من عمره . متزوج من امرأة لاتعمل . وله ابن في سن المراهقة . وهو صحن شهر . يعيش أزمة نفسية . ربما من أثر نشأته الأولى . «فأنا أعيش لنفسى . لم تفكر أُمى أبى سانبض لإنسان آخر . ولم تشرط على

في روايتها الثانية رمزا للشعور بالملل والته ، (ص ١٠ ، ٨٥) أو الجليد الذي رمزت به إلى شعور بعيشة الحياة على نحو مافعلت في «فرس النهر» : أو استخدامها «الحمام» (ص ٣٦) : وهذا الرمز مستلح على توظيفه في روايتها الثالثة ليحمل لنا دلالة شديدة العمق : بل إن الرمز ليتمثل بقوة في عنوان القصة نفسها .. ربما «يكون هذا الرجل الميت» رمزا لموت هذه المظاهر السلوكية الشاذة التي تظهر الرجل في المجتمع بشخصيته الازدواجية على نحو ما تنقل من تداعياته وذكرياته : وربما كان هذا السلوك هو انتحار من جانب الرجل الذي يتسمي لمثل هذه الشخصيات المريضة وفي نهاية البطل إلى الحيرة والتردد والقلق . مايشي بهذا التبدد والتلاشي والفناء .

لكنها هنا لا تحفل بالأسطورة . والحلم . وكشف الجوانب العديدة للعالم الداخلي ، مكتفية بكشف جوانب بارزة من هذا العالم : - ورغم ذلك - كانت هذه الرواية إشارة إلى طريقها الروائي . الذي تحاول فيه توظيف عناصر هذا التيار . وكانت خطوة على هذا الطريق . تشير إلى قدرتها على مواصلة المسيرة إلى الأفضل . فهي ترسم خطى فيها . وتبحث عن طريقها في مجال الإبداع الروائي . وقد حفلت من عناصر الفن التي ستوظفها في أعمالها التالية على نحو أفضل . كما كانت الطفولة هنا بارزة بذكرياتها على لسان البطل . وهي في جملتها حافلة باللغة الشعرية ذات الإيقاع الموسيقي . والعبارة الشديدة الإيجاز . الحافلة بالدلالة ، خاصة حين تكون إزاء «حوار منطوق» يقطع به مونولوج البطل : آنذ نقف أمام «حوار شاعري» . سواء أكان هذا الحوار بين البطل وبين «دانيا» . أم بينه وبين زوجته أم بينه وبين أحد أصدقائه . أما لغة الذكريات فقد خلعت من العامية التي تكثر من استخدامها في الروايتين التاليتين . مما جعل القصة كلها . تبدو وكأنها قصيدة نثرية .

أما في روايتها «فرس الشيطان» فإنها خطت فيها خطوة أفضل . إذ عكست فيها جوانب من الخصائص التي تعكسها روايتها الأخيرة من حيث اهتدائها إلى وسيلة الحلم . وخاصة حلم اليقظة . واستخدام الرموز على نحو أشد تفهما لإيحاءاتها . كالحمام (ص ٣١ ، ٨١) وهو هنا رمز للظهور . وكالصحرَاء . «والثلج» وقد استخدمتها في القصة السالفة على مأسلف - ومثل «ريشة النعام» (١٠٩) وهو رمز يحمل دلالة جنسية أما الأحلام فقد كانت لا تخلو من «الكابوس» (ص ٥٨) . وهذه الأحلام والكوابيس يتجلى استخدامها لها في روايتها الأخيرة استخداما فنيا له وظيفته الهامة في تكتيك الرواية . إلى جانب ما استخدمته هنا من أحلام اليقظة (ص ٧١ . ١٠٢ . ١٠٤ . ١٢٠ ..) . وهي فيها تعكس على لسان «البطلة» أحلامها المستبدة بمشاعرها وأفكارها الواعية . مدحة عليها في لقاء «مروان» الذي قابلته وهي في طريقها إلى الإسكندرية على ظهر باخرة فعلقه قلبها . كما استخدمت «الطفولة» وهي تقفز لتحتل أكثر أقسام الرواية . وتمثل أكبر جوانبها . وتوظف هذه العناصر كلها . عن طريق «التداعي» الذي يعكس لنا قصة البطلة «سارة» التي بدأت تستعيد ذكرياتها وهي نازحة بعيدا عن بيروت . في صحبة زوجها «مروان» الذي أعير ليحاضر في الجامعة بهذا البلد الذي يوجد في قلب

الصحراء . وهي من أسرة «شيوعية مسلمة» ، مهاجرة من الجنوب اللبناني . وأبوها كانت له تجارة رابحة وتابعت دراستها في القاهرة ، بعد إتمامها المرحلة الثانوية في بيروت ، وهي تستعيد من خلال ذلك كله مراحل حياتها التي تعيها منذ أن كانت طفلة صغيرة ، متنقلة من حاضرها إلى تلك المرحلة الأولى من مراحلها ، مارة بمراحل صباها وشبابها . أو مستخدمة التداخل في الذكريات والتوارد في الخواطر لنقل كل تلك المراحل عن طريق المونولوج الداخلي «للبطلة»

وهي تعكس فيها كفاحها مع التقاليد والقيود التي فرضها «الأب الحاج» الذي كان شعبيا شديدا المسك بمعتقداته إلى حد أنه فيها مترمنا . يغص بالبكاء متأثرا بسماع القرآن ، يتعبد كثيرا . شديد الطيبة إلى حد البله . حتى ليقع فريسة لخداع شريكه ، (الرواية ص ٦٥) . ويرفض الاحتكام إلى القضاء . وإلى حد رفضه استدعاء طبيب لعلاج أمها مما يتسبب في موتها : وإلى حد بقاءه في المنزل رافضا الالتجاء - كسائر الناس - إلى الاحتماء بالملجأ من زلزال حدث في بيروت ، اعتقادا منه أن ذلك هرب من قضاء الله . ونقص من درجة التوكل عليه سبحانه وهو غنيد عصبي . يضربها حين يراها مرة ، وقد خلعت الحجاب وهي صغيرة (ص ٦١) ويحجها على الصلاة وعلى النهوض للسحور في رمضان ، لكنها كانت «تملأ بطنها خارج البيت» . وهي في هذه الذكريات تعكس جانب التحدي لسلطة الأب الذي أشرف على تربيته - بمعرفة جدتها بعد موت أمها - منذ أن كانت في الثانية من عمرها . إذ إنها ترفض إطالة الثياب كما ترفض أن تضع على رأسها الحجاب (ص ٧٥) وهي في المدرسة الثانوية . حتى لتستطيع في النهاية التحرر من إسار هذه القيود التي فرضها أبوها المترمنا وكانت سببا في كراهتها إياه . وقد أضمرت منذ صغرها أن تصر على الانتقام منه وتواجهه بكل مظاهر التحدي . (ص ٨٣) .

والقصة في إجمال ، فيها معالجات فنية تعكس تطور الكتابة من حيث استخدام تيار الوعي ، وهي أقل نمردا واحتجاجا على وضع الفتاة اللبنانية من «كل من» «بعلبكي» و«عسيران» و«نصر الله» ، وإن كانت الحرية في علاقات الفتاة بالرجال واضحة ، لكنها أقل حدة وتعريا من مثيلاتها ، رغم مغامرات البطلة في «مصر» مع الشباب في نوادي القاهرة ومغامرتها المثيرة مع «الممثل العالمي المشهور الذي التقت به في لندن» . وهي في هذا تستعين بأوصاف صريحة للجنس (ص ١٠٩) . ١١٥ . ١١٧ ..) . تستخدم فيها ألفاظا صارخة تعاود تكرارها وهي تصور أجزاء من الرواية تنتمي إلى باب «الأدب المكشوف» . ورغم ذلك ، فإن ما تتميز به هو إطلاعنا على جديد من وضع «الشبيبة الجنوبية» في بيروت . وهي تعرض قضيتهم كما تعرضها في روايتها الثالثة دون تحيز . «عائلات هذه الغرف تزحمت من الجنوب» . لتحافظ على نظافة العاصمة بيروت الممتازة ولتقدم ولاءها إلى كل حذاء مغبر . أما نساءهم فينتظرون مع الذباب» . (ص ٧٦) . كما أن الجديد هو استخدامها لتيار الوعي على درجة أكثر توفيقاً ، ولكنها تحشد في لغة «الحوار» وفي لغة المونولوج والتداعي أحيانا ، كثيرا من الألفاظ العامية باللهجة اللبنانية التي لا يفهمها الكثيرون . على نحو ما تفعل في روايتها

السبعة^(٥٦) وهي تنقل إلينا عن طريق ذكريات البطلة ، حياتها وعلاقتها بعالمها الخارجي ، ففي الفصل الأول من القسم الأول (خمس فصول) جاءت التدايعات على لسان البطلة عن ذكريات طفولتها الباكرا ، وتمدنا بلامح بارزة من تلك الطفولة الشقية المعذبة . مع أمها التي كانت تصحبها معها كلما كانت تذهب إلى لقاء صاحبها ، وفي « الثاني » على لسانها كذلك ، و« الثالث » على لسان خالها « هاشم علوش » الذي تنقل إلينا فيه انتماءه السياسي إلى حزب القوميين السوريين ، وتعمق إحساسنا بجانب من الصراع الحزبي في « لبنان » و« الرابع » على لسان زوجها « ماجد » و« الخامس » على لسان البطلة « والقسم الثاني » في فصلين : « الأول » على لسان زهرة تصور فيه الحرب ، والثاني - وهو بمثابة الفصل السابع والأخير - هو أطول الفصول (ص ١٣٨ / ٢٢٧) وأشدها احتفالا بالرمز والشاعرية . وفيه تجمل كل ماضي من ذكريات وعلاقات أسرية أو اجتماعية . من خلال تصويرها بشاعة الحرب . وهي تلح على استدعاء ذكرياتها التي أطلعنا على كثير منها في الفصول السابقة عليه . وعلى تكرار الوقائع والذكريات الحاضرة والماضية على لسان البطلة وتعتمد إلى تكرار « لازمة » أو أكثر كضرورة من ضرورات « تيار الوعي » وهي تستعين بالمونولوج الداخلي للشخصية . مازجة دائما بين وبين ذكريات البطلة الخاصة ، وتجاربها الذاتية . فهي ذكريات تغفر إلينا قفزا لتزج بنفسها في مونولوج الشخصية . وعلاقة ذكريات البطلة بالآخرين علاقة واضحة تفتقر إلى التخييل المراد في العمل الفني ، وربما كان إقحام الذكريات إلى حد خلطها الدائم بذكرات الشخصيات الأخرى ، نابعا من فهم غير دقيق لاستخدام المونولوج والتدايع والتذكر الرمزي من خلال الشخصية . فلتترك الشخصية تصور ذاتها تصويرا مستقلا ، وإذا أراد الكاتب أن يصور شخصية من « منطقة ما وراء الكلام » « أو اللاشعور » فإنه في هذه الحالة يدعها تتذكر عفويا لإراديا . ويصور لنا تلك العفوية بكل مايتاح ، دون أن يخلط بين ذكريات الشخصية الرئيسية وبين ذكريات الشخصيات الأخرى على نحو مقصود ، وربما كان هذا أول مايلحظ القارئ لتلك الرواية .

وهي في ثانيا الرواية ، تنقل لنا حكاية البطلة « زهرة » التي تستجمع خيوطها من ثانيا الرواية . وتنقلها لنا من خلال المونولوج الداخلي . والاستبطان والتدايع . والديالوج الخارجي . ونجسد الزمان . وتنقل البطلة من اللحظة الحاضرة إلى الماضي القريب أو البعيد ، ثم تعود إلى الحاضر لتقطع التذكر إثر كلمة على لسانها أو لسان شخصية غيرها . وتنقل لنا الحاضر عن طريق حوار انشطوق . ومن خلال ذلك كله نلم بحياتها . فهي حياة فتاة مثقفة حاصلة على ليسانس في الفلسفة . دميعة الوجه في الثلاثين من عمرها . ولدت لأبوين من أسرة من الجنوب . الأب شرس « إبراهيم » محافظ متشدد . كان يعمل في شركة « الزرام » وأحيل للتقاعد . (ص ٢٨) . أما الأم « فاطمة » فهي غير متعلمة . وهي تأثم من غير علم زوجها مع صاحب لها . وتصحب البطلة وهي طفلة . إيماناً في المدارة والتخيل والحداء . لكن الأم غرست في دم الطفلة بذور الحياة . وفي ذلك نبوءة بما سيحدث للبطلة من استجابات لنوازع هذه الحياة وقد ظلت هذه مكبوتة في نفسها . ونمى هذا الكبت في شخصية الطفلة « شعوراً دائما . جعلها

الثالثة ، حتى لنراها تلتقط ألفاظاً من العامية غاية في الغرابة . والادباء منذ فترة بعيدة . ترجع إلى « حديث عيسى بن هشام للمويلحي » في بداية القرن العشرين ، قد استقروا على لغة وسطى لنقل الحوار . حتى لاتعوق هذه العامية المتلقى عن تذوق جمالية العمل الفني . وأبرز مثل على ذلك هو « عنوان الرواية الثانية نفسه » ، (٥٥) وأظن أن الكثيرين لايعرفون أن « فرس الشيطان » هو حشرة كبيرة خضراء ، اسمها في لبنان « القبوط » . ولسماتها مؤلمة . - هذا - رغم ما لهذا الاسم من دلالة رمزية تشير إلى تحدى البطلة تحدياً فيه إيلا م . إلى ما في القسم الثاني من الرواية من « سرد » يغلب على « المونولوج » منذ ركوب البطلة ظهر السفينة وطوال أجزائه من تفصيلات تتنافى مع الضرورة الفنية (٨٩ / ١٥٥) . بيد أنها في روايتها الأخيرة « حكاية زهرة » تعمق إحساسنا بما تحمله بطلة الرواية « زهرة » من مواقف الاحتجاج على سلوك الوالدين . وبالإحساس بما تطفح به الحياة الحالية في « لبنان » من الشرور والبشاعة . التي تذكينا هذه الحرب . وبما تطفح به من تناقض وسم سلوك الناس وأفكارهم ومشاعرهم . وأحيانا تنقل إلينا إحساسا بالعبث . رغم ما يأتي على لسان البطلة من فلتات لسان تذكر فيها اسم الله . ولعلها شخصية قلقة حائرة مترددة بين الشك والإيمان . والعيشة والمثالية . وهي تواصل بذلك سيرتها التي بدأتها في روايتها السالفتين . ولاسيما « فرس الشيطان » الخافلة بمظاهر التمرد والتحدي . المتأثرة فيها بتيار الوجودية المسيطر على الإنتاج الروائي لدى شباب الرواية اللبنانية في أيامنا . لكنها رغم غلبة هذه الاتجاهات فإنها . تسيطر على أدواتها الفنية في استخداماتها « تيار الوعي » وتبدى تفهما عميقا لاستخدامات عناصره .

على أن الجديد في هذه الرواية . هو تصويرها . لبشاعة هذه الحرب الذميمة اللعينة . من خلال تصويرها معاناة « البطلة » « زهرة » التي كانت الحرب الدافع وراء سقوطها الخلق والنفس . وسقوط الذين اکتوا بئران الحرب من حولها . ولكن تلك الحرب رغم بشاعتها - على ما نقلت إلينا أجواءها الدامية - فإنها لا تنسى أن تصور لنا فيها - صدى للموجة السائدة - صورة الفتاة المتمردة على سلطة الأبوين ... المتمردة من كل قيود وبخاصة ما يتصل بقيود الجنس وهي في اتجاهها إلى نقل بشاعة الحرب الأهلية . من الفئة القليلة التي عالجتها هذه الصورة القاتمة الشريرة لحياتنا العربية المعاصرة . في رواياتهم . على ما يمثل في « طواحين بيروت » لتوفيق يوسف عواد التي حمل إلينا من خلالها ندرا تنبأت بالحرب اللبنانية . « وستة أيام » سنة ١٩٦١ لحليم بركات التي تنبأت فيها بحرب ١٩٦٧ . و« كوايس بيروت » سنة ١٩٧٦ لغادة السمان (السورية) التي تحدثت عن هذه الحرب . ونقلت صورة حية لواقعها . وتنبأت بدوافع الحرب التي جعلتها راجعة إلى الجنس . وإلى « النظام الطبقي » الذي يوجهه فساد الحكام وانتهائيتهم . وقد تواضوا مع النصهاينة . لكن هذه الرواية فيها تجسيم لحرب لبنان بنوع خاص . وهي بذلك تحمل مضمونا سياسيا إلى جانب ما تحمله من أفكار أخرى متأثرة بالاتجاهات الفكرية لشباب الرواية اللبنانية .

على أن ما يهمننا في المحل الأول في هذه الرواية . هو تكتيك « تيار الوعي » الذي استخدمته الكاتبة في صياغة نسيجها . من خلال فصولها

تعيش وراء الأفق تحلم بخواطرها الدفينة ، في كل لحظة من لحظات حياتها وفي كل سلوك ، وتفكر إليها ذكريات هذه الطفولة الآتية ، فتذكر دائما ملامحها الخفيفة التي تطل علينا منذ أن تقع أعيننا على «الكلمة الأولى» من الرواية إلى آخر صفحاتها .

وهذه الذكريات تطل علينا حين وقفت خلف الباب في الغرفة المظلمة وتلصق هي وأمي في الحائط . ويسرى في عروقها «خوف» سرى إليها من أمها وما هي إلا لحظات حتى يدخل «الرجل السمين» الغرفة . وكان في طريقها إلى هذا الرجل يمران بطريق ليس هو الطريق الذي يقطعانه إلى عيادة «الدكتور شوقي» الذي يعالج الطفلة ، على ما كانت تقول أمها : لأن طريقها إلى هذا الطبيب كان به جدار «عليه لطخات سوداء» ، والوطواط الذي يهجم كل ليلة على شجرة التوت .. ويلوث الجدار المقابل ببقع كحلية أرجوانية » . (ص ٩ / ١٠) . ومنذ هذه اللحظة غرس في نفسها الخوف الذي يظل يطاردها طوال حياتها وتنقله إلينا بعناصر كثيرة من عناصر تيار الوعي في ثانيا الرواية . ويشع في كل أجوائها ، حتى ليصبح «الخوف» كأنه عنصر أساسي من عناصر بناء الرواية منذ تلك اللحظات الباكورة في نفسها . وكما غرس فيها «الخوف» وخالط دماءها ، كذلك غرس فيها الكذب والخداع ، وقد كانت أمها دائما تؤكد للطفلة البريئة أن هذا هو مكان الطبيب وتصدقها . رغم أنها استطاعت فيما بعد أن تتبين أنه غير الطريق : إلى ما غرس فيها من خيانة وبشاعة استقرت في «اللا شعور» . ولها أخ هو «أحمد» لم يكمل تعليمه ، وكان أبوه يأمل أن يتم تعليمه في أمريكا ، وهو يكبرها بسبع سنوات (ص ١٧٨ / ١٨٠) ولا يلبث أن تحولته الحرب إلى «قناص» ويقع فريسة للمخدرات ويلتذ بإدمانها شأنه في ذلك شأن كل أقرانه القناصة . ولأنها تعيش في بيئة محافظة - رغم خيانة أمها - كانت منطقية ، حسنة السيرة ، في ظاهر سلوكها ، متفوقة في دراستها ، وإن كانت تصرح بأنها فقدت العذرية ، وأجهضت مرتين وكان بينها وبين «مالك» الذي أغواها وأفقدتها عذريتها (الصناعية أو المزيفة) وكان متزوجا بحمل دائما في حرص صورة زوجه وطفله في حافظة نقوده . ولم تكن تحبه . وكان صديق أسرتها وأخيها (٣١ . ٣٢ . ٣٦ . ٣٩ . ١١٨ ، ١١٩ ، ١٣٣ . ١٨٠) . وقد تزوجت عن طريق خالها من «ماجد» المهاجر إلى أفريقيا لكنها تقبل في زواجها ، ونعود إلى بيروت لتعالج من نوبات «صرع هستيري» أصابها هناك للمشاجرات العنيفة بينها وبين زوجها . ولما بينها من تناقض حاد .

لقد غرست أمها رغبة تناول هذه الفاكهة المحرمة وظلت هذه الرغبة الدفينة وراء الوعي «رغم ما غرسته فيها من التحريم والخوف والبشاعة» ، وجشمت هذه الرغبات لتظهر طوال الرواية حتى لتتداخل في ذكريات الشخصيات الأخرى ، وتدايعياتها طوال الرواية ، وكانت هذه الذكريات ، تمثل في أعماقها الدفينة وأحلامها في النوم واليقظة انطلاقا أو حنيناً إلى عالم آخر فيها وراء الأفق ، ينقلها من عالم الظاهر الدميم ، ومن أسوار بيتها الشقية ، وكم كانت تحس في هذا الواقع المحيط بها ، بالرتابة والكآبة والسامة . وباختناق الأنفاس وتناقل وتقاتل الحركة في صدرها ، وكأنما شددت إليها بأثقال من حديد ، حتى أحلامها هذه .

غدت وكأنها مغلوطة بأصفاد متصلة من الملامة والكآبة ، تتناثر برشاشها على نحو «لاإرادى» بما طفحت به نفسها من هذه الذكريات . وما إن تلتقي برجل «قناص» «لص حرب» حتى تستسلم له ، وتلقى بنفسها بين أحضانها ، وهي ملتدة بلذائذ حس وثنى ، وتغدو أشد ما تكون الأنثى تهالكا ، لعلها تلقى بنفسها إلى شيء ساحر خلاص ، ظل يراودها طوال عمرها : جائنا في «منطقة اللاوعي» ، هذا الشيء كله عاطفة وتوتر وانتشاء وهذيان وعريضة .. كم كانت تظهر في ثانيا ذكرياتها خيالات وأحلام أشبه بخيالات المرض ، وأحلام المحبولين ، أو هذيان المحمومين ، وهي حين تستسلم للغريزة كأنما تستسلم إلى حلم غريب طريف ، مستعذب . يبعدها عن الوجود المحس حتى لتنتحيه جانبا . ليبدو بعيدا غائما متواريا في ظلال السحب والدخان التي تعقدتها قذائف المدافع والرشاشات ، وظلال الرهبة والخوف التي يضربها حول البيت أب قاس ، وأم خادعة . وهي ترحل معه في آفاق الخيال إلى بقاع نائية عن هذا الواقع الدامي الذي لا طاقة باحتماله . لكنها تصحو بعد محاولة النسيان - من عالمها الخيالي المستعذب . على حقيقة الواقع البشعة ، فتقع صريعة برصاص القناص . وكأنها ضحية الحرب أو الكبت أو الخوف الذي دفعها إلى مغامرة يائسة . ولكونها تبغى من وراء عملها أن تظهر صورة مجسمة للفتاة اللبانية التي تقع فريسة التقاليد أو الحرب ، نراها تتوسل بتيار الوعي ، لتنتقل لنا مشاعر البطلة المتوجسة الخائفة أبدا ، المنطوية على نفسها تكبت في أعماقها مبول الخراف رغم أنها تظهر الهدوء والاستسلام .

وهي تطلعننا على عالم البطلة الحنى اللامرئى ، عن طريق التداعى والتذكر اللاإرادى «متقلبة من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي» ، ثم مرتدة إليه . على نحو ما تعكسه من خلال فصول الرواية كلها ، فالحادثة تذكرها بالحادثة ، والذكرى تستدعى أخرى ، في فيض وجريان وبغير رتابة ، وهي كلها ذكريات ملفعة بالحزن والأسى وتجارب محفقة أليمة . ولناخذ مثلاً من «الفصل الثاني» الذي نحكى فيه على لسان البطلة ذكرياتها في «أفريقيا» . والبطلة تقوم بدور «الراوى» في تلخيص حياتها في تلك اللحظة التي تستقبل فيها حياة جديدة مع زوجها في إفريقيا ، وتبدأ الفصل من الحاضر حين استقبلها «خالها» في المطار . في زيارة له قبل أن تتزوج لتقيم في نفس المدينة التي يقيم فيها وتستسلمه بقولها : «كنت أظن أنني سأعرف على ملامح خالي لحظة تحط قدمي في مطار إفريقيا . رغم أن رؤيتي له لم تتجاوز خمس مرات خلال حياتي كلها . فهو قلما زارنا قبل هربه إلى إفريقيا» لكنه ظل موجودا أينما كان . وكيفما كان . في أحاديث العائلة . وعلى لسان جدى ، وفي قلوب خالتي خاصة خالتي وفاء التي تكبرني بعامين فقط .. كل شيء يتعلق بخالي هاشم كان خارجا عن المألوف . حديثه طريقة حياته .. أصدقائه ، طعامه . فقد كان يسكن من وقت إلى آخر غرفة يستأجرها في بناية قرب الجامعة الأمريكية .. (ص ٢٢) . ثم تسترسل في الذكريات في تجميد للزمن الحاضر كارة القهقري إلى الماضي على هذا النحو ثم عائدة إلى الحاضر في قوله لها بالمطار عند استقباله إياها «أنت البنت الوحيدة» الباقى كن نساء» . مشيرا إلى تعرفه إليها من خلال القادمين . ثم تنقل لحظة من

مغامرات صباه وشبابه فتلجأ إلى «ضمير الغائب» يتحدثني عن محاولة انتحار أرتيست من أجله وهو في سن السادسة عشرة ، ثم يتحدثني عن محاولة انتحار ابنة سفير أجنبي . (الرواية ص ١٩٧) . وكان في وسعها أن تنبه إلى مثل هذه الهنات التي لا يستخدمها كاتب «تيار الوعي» إذ لا يلجأ إلى ضمير الغائب ، بل يجعل الشخصية تصور نفسها بنفسها لتكشف عن أغوارها النفسية مستعينة بعناصر هذا التيار الموحية على ما وفقت إليه في بعض - أجزاء الرواية - حين استعانت بالرمز والنبوة والأسطورة والحلم بنوعيه والهديان وما أشبه .

و «الرمز» من العناصر الناجحة التي استعانت بها في استدعاء الباطن ، واستجلاء الغامض ، واستبطان الذات ، وهي تبتكر لنفسها ألواناً منه ، على ما فعل كبار المبدعين في الفن الروائي والشعري ، خاصة أصحاب هذا التيار ، مثل جيمس ، و «وولف» على ما أشرنا ، اللذين ارتفعا بالرمز من الشخصي والجماعي ليكون رمزا إنسانيا عاما . لكن الرموز هنا أكثرها رموز شخصية ، تستخدمها الكاتبة للدلالة على حالات البطلنة النفسية وهي تلج على بنها وتكرارها في الرواية كلها ، منذ بدايتها إلى نهايتها «كالرجل السمين» ، و «طفل الكاوتشوك» الذي كان يلعبها به هذا الرجل عندما كانت أمها تصحبها معها في زوراتها إليه .

«والجدار» الذي كانتا تمران به وهما قاصدتان الدكتور شوق كانت عليه لقطعات سوداء ، و «الوطواط الذي يهجم كل ليلة على شجرة التوت .. ويلوث الجدار المقابل . (ص ١٠) و «الحجرة المظلمة» التي كانت تقابل فيها أمها «ذلك الرجل» . وهذه كلها رموز تبرز من بين ثانيا ذكريات البطلنة في الرواية كلها حتى صفحاتها الأخيرة ، وتفرض نفسها دائما حتى على ذكريات الشخصيات الأخرى . على ما سلف وهي تعكس من خلالها «الحياة» و «الخوف» و «رغبات الجنس» التي ترسبت في أغوار البطلنة ، منذ طفولتها الباكرة . وإليها يعزى كل ما أصابها من اختلال في الشخصية ، وإخفاق في التجربة والسلوك على مراحل عمرها المتعاقبة . ولم يكن ظا ملاذ حين تستبد بها مشاعر القلق والحيرة في كل مواقف حياتها سوى الاحتباء بالحمام ، و «الحمام» رمز يبرز إلينا من حين إلى حين في مواقف عديدة من مواقف البطلنة حين «تشند بها أزمة من الأزمات المتوالية التي أحدثها في نفسها تعاملها مع الآخرين . وإنما لتفصح عن دلالة رمزها فنقول : .. في الحمام الصغير . كنت أرتاح وأخطط لما سوف أفعله كل يوم . ثم بدأت أحتاجه ليحميني (ص ٢٤) ، فهي تلوذ به محتمية ، في «أفريقيا» حين حاول خاها إغراءها^(٢٢) . «هرعت إلى الحمام .. وجلست أبكي بصوت سمعته كل أفريقيا .. وضعت رأسي بين يدي وأغمضت عيني ..» (ص ٣٦ / ٣٧) . لقد كان «الحمام» ملاذها والدرية لها في هذه الأزمة النفسية ، إذ حاولت التخلص منها بالانتحار وقد أغلقت من دونها بابها . وهي تحتضى أيضا به حين تشند أزمها مع زوجها «ماجد» «أسرعت أدخل الحمام وأغلقت خلفي» (ص ١٠٢) أرجوكم اتركوني في هذا الحمام الذي يجعلني أضيع في الزمان والمكان الذي يقطعني عن العلاقات البشرية .» (١٠٣) .. أريد أن أظل في هذا

الحاضر حتى وصولها لمنزل خاها حيث يدور بينها حديث ، ويحاول ملامسة وجهها ، ثم صحبها ذات ليلة إلى السينما لمشاهدة «فيلم» ، فأحاطها بيده وشد على كتفها فتململت وحركت يدها بعيدا «ماعدت أرى شخصيات الفيلم وما عدت أستوعب شيئا وانتقلت فجأة إلى غرفة صغيرة في الشام ، واستيقاظي لأرى أمي تقفز كالجنونة» من تحت شراشف الرجل ... (ص ٢٥) هذه الحادثة التي أملت بالبطلنة في اللحظة الحاضرة ، وتذكرها بمثلاتها . وإبرازها ذكرى أمها التي تحفر بحري عميقا في نفسها ، وهذه تذكرها بأخرى مثلاتها مع ابن خالتها الذي مد يده وهي في الضيعة وكانت نائمة قرب جدتها ، إذ حاول الاعتداء عليها . ثم تسرسل في ذكريات متعلقة بها وبأمها وهي كلها تتعلق بالجنس وتكرر حكاية أمها مع «الرجل السمين» . ولكنه هذه المرة يقابلها في الضيعة . وتعود إلى الحاضر لتتقل حوارا بينها وبين خاها حينما اقترب من «فراشها فحاولت الانتحار ، وترتد إلى الذكريات الأليمة في تدفق واسترسال وتداخل مكررة ماضى نقله مما يتصل بحياتها الجنسية . ثم تعود إلى نقل فقرة من حوار في الحاضر بينها وبين خاها حين عرض عليها الزواج من صديقه «ماجد» لقد قبلت أن أتزوج من ماجد» .

على أننا نلاحظ في «الفصل الثاني» . الرتبة التي هي من صنع الروائي . ولا تتفق مع طبيعة تدفق الذكريات التي تندفع بغير رتبة أو تساق . ولكن الكاتبة في الفصول الأخرى . تحلى السيل للذكريات لتتدفق تدفقها الطبيعي التلقائي . وإن تدخلت ذكريات البطلنة مع ذكريات الشخصيات الأخرى ، كما نلاحظ في هذا الفصل إلحاح البطلنة على ذكريات طفولتها خاصة ما كان منها متصلا بالجنس والحياة على ما سلف .

وقد تلج على استخدام ذكريات طفولتها إلحاحا يحلب الملل أحيانا لكثرة تردادها وتكرارها في أكثر من موضع في الرواية . بل في «الفصل الواحد» على ما يعكسه الفصل الأخير . إذ تعتمد إلى تكرار ذكريات طفولتها الشقية البائسة . وذكرياتها الجنسية المتوارية عن المجتمع . وهذا يؤخذ على التكنيك الروائي أو تسرسل البطلنة في تذكر ألوان من الحوار بينها وبين نفسها . أو بين شخصية أو أكثر في الفصل نفسه في حوارها مع أخيها . وقد يبرز ذلك أنها تريد أن تعكس بشاعة الحرب من خلال هذه الإطالة . لكنها تلجأ هنا إلى التكرار إذ أعادت ماسلف إطلاعا عليه من تأثير الحرب المدمر^(٢٧) . وفي استخدامها للمونولوج . نحسن هذه الأداة في غير قليل من مواضع الرواية . وخاصة حين يكون على لسان البطلنة المترعة نفسها بالذكريات الممضة . وهي تدخل المونولوج في الآخر . وتريد من تعميق إحساسنا بالحالات النفسية المختلفة للشخصيات في حالات السلوك المتبادل بينها . والانفعالات الناجمة عن هذا السلوك . وإن كان السرد يتسرب إليه ، «وحديث الغائب» يسترى الخطى محتلا مكان المونولوج . ومن أمثلة ذلك عندما تحكي بوارد شعورها بدوار الحمل من أثر علاقتها بالقناص إذ تنقل المونولوج على لسان البطلنة عاكسة الشعور بالدوار عندما كانت لديه ، ويدور بينها حديث سمعته فيه يقول «يمكن تعب» ، وتذكر ما كان يحكيه لها من

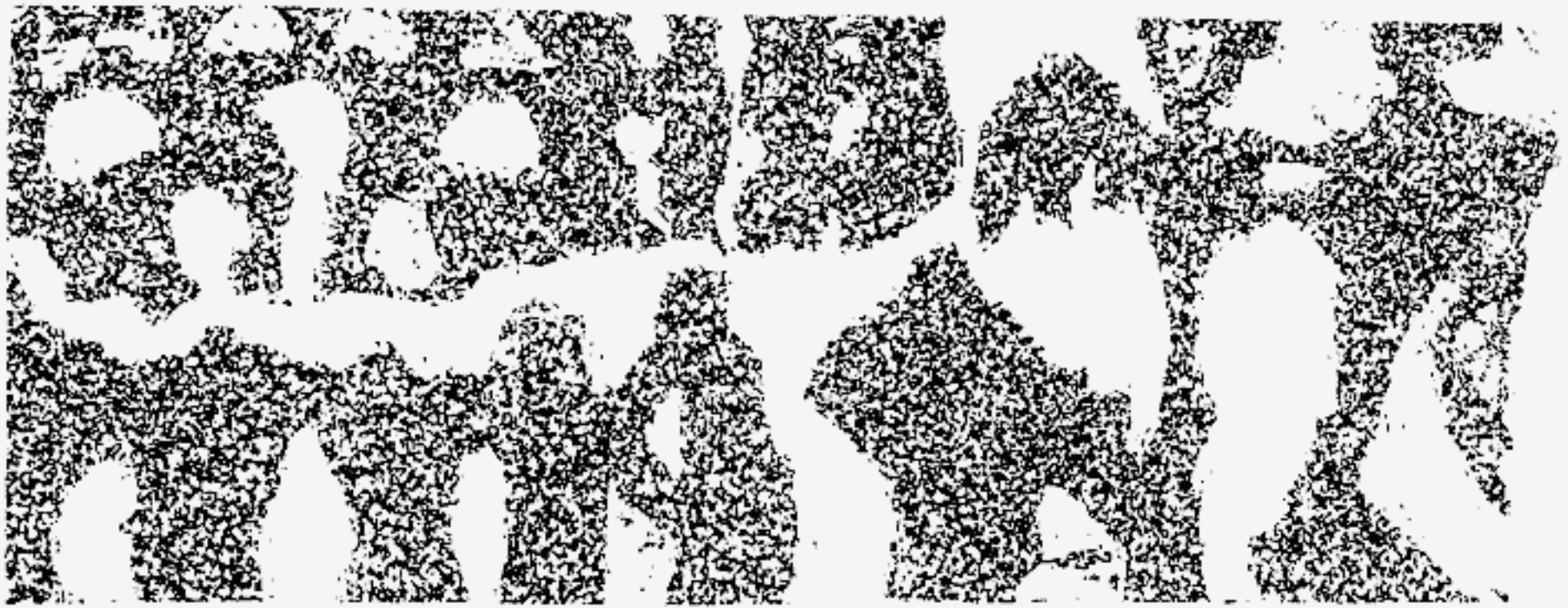
الحمام .. (ص ١٠٥). وفي قمة أزمته مع «القناص»، نراها تناجي نفسها وهي تهتف «لو كان حمامنا يقفل لسكنت في هذا الحمام». (ص ١٨٧). وحين تبلغ علاقتها مع القناص ذروتها التراجيدية تناجي نفسها في «مونولوج حزين»، وهي تنازع الموت: «أريد الغدد والنوم في حمام، أترك مياهه الدافئة تسيل، تسيل في صوتها أجد الطمأنينة، وفي لمسها لجسدي وكأنها تهدئني. واعدة إياه بحل انتفاخه...». (ص ٢١٩ / ٢٢٠). والحمام على ما تشير تلك الرموز، هو مرفأ الأمان والطمأنينة لنفسها، وهو يعكس الجانب المنطوي المضطرب من نفسها حيث نجد فيه الحنان والدفع.

وقد استخدمت هذا الرمز نفسه في روايتها الأولى (ص ٣٦) ليدل مأوه على الطهارة، لكنها لم تعمق دلالاته فيها تعميقاً يثير تعدد النظرة والتفسير على نحو ما تحسن توظيفه هنا وتحريكه، ليحسم لنا مشاعر الخوف والهلج التي لا تجد لها نهضة إلا في ذلك الملاذ. ومن الرموز المستخدمة أيضاً.. «رمز» «ريشة الطاووس» وقد استخدمته من قبل في روايتها الثانية، وهو «رمز» فيه صراحة الكشف والاعتراف، ومدلوله جنسي. ومن الرموز أيضاً «أفريقيا» فهي ملاذ لحال البطلة وجد فيها الأمان بعد إخفاق صراعه القومي والحزبي. وهي «ملاذ» «ماجد» وجد فيها غنى بعد فقر. و«الهجرة» عند الكاتبة هي ملاذ اللبنانيين، من الفساد السياسي أو الفقر أو افتقاد المرأة الرجل فتصبح آنذاك «عائناً» على ما كانت «ملاذاً» للبطلة إذ قبلت التضحية بثباتها ومايتها وبين «ماجد» من فروق جوهرية، وقبلت الهجرة رغم هذه الفوارق. والنهاية الفاجعة للبطلة، هي أيضاً «هجرة» إلى العالم الآخر، من هذا الواقع اللبناني الدامي.

ومن رموزها كذلك «البرقالة وسرتها» (١٧ / ٢١٠) وهي إشارة إلى شدة الارتباط بين البطلة وبين أمها، على نحو لا ينقسم، وإلى شدة تأثير هذه الأم في شخصية الطفلة، وإلى هذا الارتباط الوثيق يعزى ما استقر في خيالات شعورها من خوف وكذب ورغبات جنسية مكبوتة، وإحساسها بالظلم لإيثار أخيها عليها، مما غرس في أعماق الطفلة شعوراً عميقاً بالكراهة والازدراء لأمها، وهو شعور نما، واستفحل شره وخطره، وانعكس على مظاهر سلوكها الخارجى في الرواية، على ما تبيننا. وهي تستخدم كل هذه الرموز استخداماً تكشف الكاتبة بنفسها عن كثير من دلالاتها، على ما رأينا مما يوهن من تأثيرها على ما نحتشد به هذه الرموز التي ابتدعتها من دلالات عظيمة الإيحاء، لكن أشد الرموز احتفالاً بالدلالات لديها يبدو عند توظيفها رمز «المطر»، «فالمطر» الخفيف «رمز التفاؤل والبشرى»، و«الثقل» رمز الظلمة والخوف. بل هو الموت والقضاء، ويبلغ الرمز ذورته وهي في نزعات الموت بعد خروجها من بناية القناص. وحين كانت تعبر الطريق إلى الرصيف الآخر، أفرغ «القناص» رصاصات قاتلة في جسمها، وكانت مستبشرة وهي تعبر الطريق، فقد وعدّها بالزواج منها في ذلك اللقاء الأخير بينها، وصور لها «خداع الحس» أنه سيحقق وعده، حتى لقد بدا لها «وكان الحرب قد توقفت»، عندما قال لي بأنه سيتزوجني.. هذا الليل جميل.. رغم أن زخات المطر خفيفة قد بدأت تهطل.. لكنها

حين سقطت وتبينت أنها مضرجة بدماء الغدر مهدت لذلك بقولها: «إنها تمطر، إلى أتعثر..» وحين تحققت من الدماء.. تزيد إحساسنا بما يحمله المطر من نذر الشر والقضاء في وجهه الآخر.. «نقاط الملاء لا تزال فوق وجهي.. ما عدت أمد يدي أتخس الدماء التي تسيل، بل بقيت ساكنة لأسمع سوى المطر ينهمر، فوق «الكيس الأصفر» الذي ظننت أنه منقذ إلى الأبد..» (ص ٢٢٤ / ٢٢٦). وهنا يبلغ توظيفها لرمز المطر قمة الفن الحافل بالإيحاء، لأنها لم تفصح عن دلالاته، وتركته، ليحمل طبيعته الخفية القابلة لأكثر من احتمال، إذ هو هنا رمز اكتفت فيه بالتلميح لا التصريح. و«المطر» رمز إنساني طالما استخدمه الشعراء والروائيون بدلالات لها وجوه عديدة، وقد استخدم «جويس» كثيراً من الرموز، خاصة رمز «الماء». «في صورة الفنان» يوحى الماء بكثير من الدلالات منها «الماء الذي يبلى به الطفل فراشه»، «وماء الحياة»، «وماء التعميد» و«الماء عنده رمز إلى أيرلندا وإلى الأسرة والكنيسة». وهو يرمز عند البطل إلى كل شيء يريد هجره لكي يحافظ على قوة الخلق. و«الماء» هنا يرمز إلى الموت، لكن «ماء التعميد» لديه يرمز إلى الحياة، هكذا يحتمل «رمز الماء» تفسيرات تنظم الحياة برمتها. وقد استخدمت الرموز في القصص الحديث والشعر والمسرح خاصة مسرح العبث، واحتفل به كتابها احتفالاً شديداً، كرمز «الحوت» عند «هرمان ميلفيل» «فهو أنا» يرمز إلى القوة العابثة الشريرة، أو الواقع، أو اللامعقول، كما احتفلوا باستخدام رموز كالطريق والماء والطيور وغيرها متأثرين بعلم النفس إلى جانب احتفائهم بالأسطورة. وقد أفادت الكاتبة من «الرمز» العالمي في استخدامها «رمز المطر» على هذا النحو الذي يرتفع من الشخصي ليكون رمزا إنسانياً، كما أفادت من استخدام الشعراء المحدثين له مثل «أدونيس»، و«السياب»، وغيرهما، وذلك على عكس استخدامها لرموزها الخاصة ذات الدلالات الضيقة المحددة. والتي قللت من تأثيرها بعمدها إلى تفسير بعضها أو التحويم حول جوانب من تفسيرها.

وفي استخدامها «الأساطير»، تلجأ إلى أبسطها، مثل استخدامها «القرينة» كلها كان يحزبها أمر يثير أزمته النفسية: «و.. سمعت صوتي يعلو، لكن كأن قرينتي زارتني في ساعات الصحو واليقظة، وقطعت حبال صوتي..» (ص ١٠٤) وذات مرة وهي في الضيعة نادتها قرينتها: «.. وخفت منها حيث أرتقي نفسها وهربت منها..» (ص ١٥١)، ومرة أخرى تصحو على بكاء أطفال مع أمهاتهن. وقد شردتهم الحرب الأخيرة فجاءوا جميعاً من قراهم في الجنوب النجاء إلى «بيروت». وكانت تسمع مثل هذه الضجة وهي نائمة، وعادت «قرينتها» نضرها وهي نائمة ولا تستطيع فتح عينيها. وكانت تراقبها في زاوية الغرفة. «وقد جاءت» بصحبة رجل لم أتبين شكله، لكن ثقل جسمه كان يبعد عني الشك بأنني في حلم. كان ثقل جسده الملتصق بجسدي يمنحني قشعريرة خفيفة. وكأنه مد «بريشة طاووس».. وماعدت أعي إلا أني أترنح وأنتفض من اللذة، وعيني على قرينتي التي لا تزال تراقبني في زاوية الغرفة. وكلما وددت أن أكمل انتفاضتي ولذتي أربكني وجودها وانتشالي أمامها. وتعالى هذه الأصوات.. وفجأة



القرية مستجدية القرش بعد القرش ونحشو ثيابها بهذه القروش حتى أسموها «الحشبة».

وكل هذه الاستخدامات، متزعة - على ماتبين - من البيئة المحلية السائدة، أو هي تبتدعها، وهي تسير في هذا أيضا على نهج «إملي نصر الله». لكنها أساطير لاتندرج لترتفع بـ «الأنا» ليتسع لديها حتى يندمج بما هو كوني. من خلال هذا «الأنا الفردي» - أو «الشخصي» - ليسير به في مسار جديد، ويندمج فيه الروحي بالزمي لعالم «أزلي وإلهي ينبثق في العالم اليومي» على مايقول «إزرا باوند». ومن ثم يتسنى للمبدع في هذا المجال أن يتحرك في ظلال العلاقات والروابط الداخلية للعمل الأدبي. فتتراحم لديه صيغ التضاد والتناقض والتداخل، والإغراب عن الصور والدلالات والتعابير، محاولا عن طريقها الوصول إلى «أسطورة زمانه أو عصره».

وهذا لايتحقق عن طريق الصور العقلية أو المنطقية. ولكنه يتحقق بالإبداع في صور الرمز المتعددة التي تعكس قدرا من الدلالات والإيحاءات في بنية حية يتيح لها التعدد والتناقض. ولذا فإن الرمز والأسطورة وأشكال الحلم وغيرها، التي يلتقطها الروائي أو الشاعر، تعوضنا في جملتها عن فقر المنطق وعجز الأبنية التي تأتي التناقض على ماتعوضنا عن جمود المفاهيم الثابتة، وهي تحمل في ثناياها إلى جانب ذلك، ماينقله إلى الذهن وتلتقطه من عالم الغيب والعدم. من صور غائبة لايحيط بها الأسلوب المباشر. ومن هنا أتت قيمة تلك الأدوات الفنية الرائعة في الرواية الحديثة. وخصوصا رواية «تيار الشعور». وقد أحسن الكثيرون استخدامها على مابدأ لنا في بعض الإشارات السابقة. لكن المبدع إذا لم يرتفع بهذه الأدوات إلى ذلك المستوى السامق، أصبح مفتقرا فته إلى كثير من الحبوبة الزاخرة بشي الإيحاءات. وكان أقرب إلى المباشرة في أجزاء عمله الروائي على مانرى في أجزاء من هذه الرواية رغم ما فيها من ثراء المعطيات ومحاولات التجريب الجادة. وأمّارات الإيحاء البارزة على ماأشرنا من أمثلة استعانت بها في تصويرها حالة الضياع والغربة والخوف والقلق والحرود التي تعيشها شخصية

وجدت نفسى أفرس في الجدار وأرى البيت ساكنا، والشمس قد دخلت وسطه ولاوجود لقرينتي. ولا للرجل... (ص ١٥٥ / ١٥٦).

وعلى هذا النحو نستخدم «الأسطورة» متأثرة في ذلك بخبران الذي كان يستخدم «القرينة» أو الجنية «أو التابعة» التي تتحول إلى «عفريت بعاديه ويضع العثرات في سبيله...»^(٥٨) وهذا استخدام للأساطير متزعة من البيئة، ولا ترتفع فيه إلى الآفاق الإنسانية. وهي تخرج «الأسطورة» بالنبوءة - على ماتبين هنا - من تنبؤاتها بعلاقتها بالقناص. كما تخرجها «بالأحلام» «والكابوس» و «الهذيان» وأحلام اليقظة. وهي إبان الحرب، ماذاقت طعم النوم الهادئ العميق، «كنت أنهض في الصباح التالى وكل عظام جسمي مرضوضة، وكأني قضيت الليل الماضى ممددة على الفراش، بينما كان ينحني على رجلان بسوطيها يجلداني» (ص ١٣٥).

وهي هنا تخرج «الحلم» بالكابوس الذي يعكس تجاربها البشعة مع كل من «مالك» و «ماجد». لكن استخدامها للأسطورة لايمتاع من نبع الأساطير العالمية، في صورة إجمالية وإنما تستمد من بيئتها المحلية. متأثرة باستخدامات الأدباء اللبنانيين كخبران، وهي ترى مثلهم أن «القرينة»، تقابل «الضمير» أو «الريب» أو «العرف الاجتماعي»، وهي تشبه في هذه المحلية. «إملي نصر الله» - على ماأسلفنا - حين سخرت أساطير القرية لتجسم مشاعر بطالاتها خاصة في «طبور أبلول». وإلى ذلك، فهي تخطط الأسطورة المحلية بالحقيقة، حتى يمتزج كل منها بالآخر، على ماينتضع في أسطورة «الناظرة» أو «الحشبة». والتي تحولت من حقيقة إلى أسطورة. وليست هذه الأسطورة التي يحكيها «أهل الضبعة» دون أن يعرف شبابها حقيقتها، إلا لعمتها «خديجة» التي أصيبت بلوثة بعد ضياع فلسطين، واحتجاز ابنتها التي كانت قد تزوجت هناك قبل حرب فلسطين، و «ضاعت بضياع فلسطين» (١٥٢ / ١٥٣). ومابرحت «ناظرة» وراء الأفق، تسير في القرية وهي تهذى، متطلعة إلى حيث احتجزت ابنتها في الأرض السلية تنتظر عودتها، حتى سموها «الناظرة». ثم استبد بها الهذيان فشرعت تطوف

الجنوب .. هذه مؤامرة ضدهم ، ونحن نفشل هذه المؤامرة .. « ومرة يقول « قلبوها طائفية » (ص ١٨١ / ١٨٢) .

وهذا كله يعكس بشاعة الحرب وتناقضاتها في النفوس ، ومن هذه التناقضات ، أن أهل الضياع يبيعون إنتاجهم الزراعي من التبغ في إسرائيل (ص ١٥٢) ، ومنها أن الناس الذين كانوا دائماً يخشون الحرب ، أصبحوا يخشون نهايتها لأنها أصبحت مصدر ارتزاقهم . وأهم يخشون لذلك أن تنتهي فيقطع مصدر عيشهم ، على ما يتضح ذلك من موقف أخيها ، بل على ما يعكسه موقف البطلة نفسها . إذ تحدثنا نفسها ، بالخوف من نهاية الحرب . حتى لا يخفى « القناص » . لأنه إن تركها « لن يكون هناك رجل آخر في حياتي .. والحرب قد جرفت معها المقاييس لكل شيء . للغنى والفقر . وللجمال والبشاعة .. » (ص ١٩٨) . وهذا « القناص » نفسه . هو أثر من آثار التناقض الذي أشاعته الحرب بين الناس . فشخصيته تنطوي على ملامح إنسانية ، وشأنه في ذلك . شأن أحمد . لكن الحرب قلبت معايير كل شيء .

بيد أن أعظم تناقض هو ما حدث لشخصية البطلة نفسها . فهي المفردة الخائفة المذعورة أبداً . تنقلب فجأة ، في عبثية صارخة . وفي اندفاع إلى التهلكة دون تمهيد ، فتتبدل شخصيتها على غير توقع . لتصبح شديدة الإقدام والجسارة على نحو يعكس صورة مجسمة لما أحدثته هذه الحرب من متناقضات إذ تتصدى في اندفاع غير معهود في شخصيتها إلى اقتحام أهوال لتصرف القناص عن القتل . وكانت قد لحته عينها في المنزل المجاور لعمتها في إحدى زياراتها لها . وحدثتها نفسها أن تحذر منه أو تبلغ عنه السلطات ، لكنها فجأة تندفع مستجيبة لحيلة ألتمت بنجائها . وصممت أن تتوسل بهذه الحيلة لتحول بينه وبين القتل . وتندفع إلى بناية عمها المجاورة لبنايتها لتنفذ هذه الحيلة . لتظهر نصف عارية - « حتى تلفت نظره - وهي تدندن بأغنية (ص - ١٦٩ / ١٧١) . وتنجح في لفت نظره . لكن الأمر لا يلبث أن يتحول إلى إقامة علاقة جسدية محمومة بينهما . تشبع فيها كل ما كانت تزخر به أعماقها من أحلام الجنس ونزعته . ونحس أنه حقق لها ما كانت تفنقه من انتشاء الجسد « على حد تعبيرها (ص ١٢٥) وتعيد إليها هذه العلاقة الإحساس بالحياة بعد أن كان راكداً في نفسها . حتى لقد كانت تهتف وهي في طريقها إليه كل مرة . في فرح وغبطة ... وأخذت أعود إلى الحياة بين طابق وآخر .. « وكانت في كل لقاء جسدي بينها نحس بشوة نحمل ألم الماضي ومرضه . وتفجر كل داخلها الزاخر بالزمامد والحمم والآثمة النارية الخائفة . وتثور كلها لتعقد سحابة « فوق كل أيامي الماضية » (ص ١٦٤) . وهذا كله يعكس هذه الحرب وتناقضاتها . بل يعكس إحساسا صارخا بعبثية الحياة . وخلوها من المعاني .

لكن ما يخفف من بشاعة هذه التناقضات التي نقلتها خلال التداعي والمونولوج الداخلي ، مارسمته من بشاعة هذه الحرب التي لا تبق ولا تذر . وإن كانت تلجأ إلى التصريح والمباشرة والتقارير في نقل أكثر أهوالها وتناقضاتها ، وكان أخرى بها أن تسوق أمثلة - على كل ذلك - دون التدخل المباشر الذي يقرر ذلك كله .. لكنها في إجمال ، كانت على

البطلة ، متأثرة بالحرب الأهلية الطاحنة أو متأثرة ببيئة الأسرة الغاصة بالتناقضات . وقد أحسنت تحريكها لعاطفة الخوف التي تستبد بنفسية البطلة . استبداداً وجه كل تصرفاتها ومظاهرها سلوكها المختل المضطرب اللامعقول حتى لتجعلنا نحس أن « الخوف » هو الدافع الأساسي لكل ميول البطلة وخوافها وانفعالاتها ، وبخاصة سلوكها المنحرف الذي يبرز « الجنس » قضية كبرى في الرواية . على نحو ما يبرز « أهوال الحرب » . وكلاهما يؤثران في اتجاهات البطلة وميولها ورغباتها وتصرفاتها .

« والجنس » مشكلة كبرى لدى البطلة . ومنذ البداية تطالعنا خيانة أمها في طفولتها ، وتصاحبنا في ثنائياها . وتبرز ذكريات هذه الطفولة الخائفة بين الذكريات الميثوقة ، كأنها شبح مخيف يطارد البطلة إلى أن يسوقها في النهاية إلى التهلكة . وبين هذه النهاية والبدية تبرز مشكلة « الجنس » لتطل بوجه بشع في علاقتها مع « مالك » الذي يفرض عليها علاقة منحرفة معه ، فتدع له في تسليم متردد ، وكانت علاقتها به تمثل « علاقة المتفرج الخائف » (ص ١٦٦) و« بماجد » زوجها (ص ٣١ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١) ، وقد كانت تحس بالغثيان حين يقترب منها . وعلاقتها بقناص البناية (ص ١٤٠ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٥٧ . ١٦٠ . ١٦٢) .. وهي قد فقدت عذريتها ، وأجهضت مرتين . (ص ٣٦) ومن قبل حتى خالها المكافح الثوري . يحاول إغواءها . هو وابن خالتها (ص ٢٤ - ٢٦ - ٢٧) . وهي تصور الجنس تصويراً يتسنى إلى « الأدب المكشوف » . والتعري القاصح وتستعين بعبارة حادة صارخة . في تصوير هذه العلاقات . خاصة علاقتها الأخيرة بالقناص . ورغم أن البطلة . من أسرة محافظة . وهي خجول ولا تعرف الرقص والغناء . وهذا كله يعكس تأثر الكاتبة بفكرة تمرد الفرد وحرية إزاء قيود المجتمع من أثر الفكر الوجودي الذي لاحظناه على الروايات النسائية السابقة .

أما مشكلة الحرب . فإن الكاتبة قد عكست بشاعها وتناقضاتها وأحسنت المزج بين تناقضات الحرب وتناقضات الشخصيات من خلال الفصلين الأخيرين في الرواية على ما يمثل في شخصية البطلة (ص ١٣٠ / ٣٢٧) وشخصية أخيها « أحمد » الذي تحول إلى « قناص » ، وشخصيات رفاقه . وفي شخصية القناص . وأحسنت تصوير دوافع هذه الحرب الغامضة التي تثير الحيرة والتساؤلات المصحوبة بمشاعر الأسى والألم (ص ١٧٩) . فالحرب على ما نحكى البطلة من خلال ندائياتها ومونولوجها . وبخاصة في نظر أخيها الذي تتناقض مفاهيمه عن دوافعها ، أهو يحارب ليدافع عن « حق الشيعة المهضوم » أم أنه هو و « كل الشيعة » جلب على بيروت أم هو يحارب « ليدافع عن الفلسطينيين ضد الكنائس .. » ؟ (ص ١٨٠) . لكنه هو نفسه شأن كل المتحاربين لا يعرف السر وراء دوافع هذه الحرب المشؤمة . يوماً يقول « إنه يحارب لأنه شيعي وحقه مهضوم .. » لكنه يراجع ويقول : « أنا وغيري نحارب الإمبريالية . نحارب أمريكا . وأحياناً هذه خطة إسرائيلية لتفريق العرب عن بعض . يريدون قسماً ولن يفلحوا . » بعد أيام يقول « إن الفلسطينيين يحاربون معنا . ثم الفلسطينيين لا دخل لهم . هذه حرب لبنانية محض .. بعد أيام .. أنا شخصياً أحارب من أجل القضية الفلسطينية .. أنا مع أي محروم . أنا مع الأقلية . وهم أقلية مثلنا أهل

فينا عالم الأحلام والحنين إلى العالم الطفولي . و« الطفولة » والخوف . يكادان يكونان معا « اللازمة الدائمة » التي تبرز في ثنايا الرواية وتفرض وجودها في تجسيم كاشف عن أعماق الدلالات ، وكأن كلا منها « لازمة موسيقية » تتردد أصداؤها في أجواء الرواية كلها ، في مزاج فنية رائعة منها ، وهي مزاجية تقوم هنا بدور الحبكة في القصة السردية ، وتبث الانساق والانسجام ، إلى ما تبثه من شاعرية الرمز وإيحائه . ومن هذه المزاجية الفنية ، ما نراه من تزاوج بين الفضيلة والرذيلة في شخصية البطلة ، فهي متطهرة الروح ، وثنية الجسد وانقسام شخصيتها بين الفضيلة والرذيلة ، انعكاس للازدواج الذي تعاني منه الفتاة ، وهو ازدواج كان حصاد العرف والحرب فهي متأرجحة بينهما حتى تنتهي إلى مصيرها الفاجع ، كما انتهت مدام بوفاري . ومصرع البطلة ، هو تجسيد لضميرها الاجتماعي أو الديني الذي ظلت الرواية تتأرجح بينه وبين ميولها الكامنة التي كانت تطل علينا من خلال تداعيات البطلة ، .. لكن مصرع البطلة على النحو الذي رآه « صاحبة الرواية » ، غير مقنع ؛ فكيف لفتاة وهي تعاني سكرات الموت ، إثر رصاصات قاتلة ، أن تسخو بمثل هذه التداعيات التي لا تبسح لها مقام الرواية في « تيار الوعي » ، ولها متسع في القصة السردية : على أن « مصرع البطلة » على هذا النحو الفاجع ، هو انتصار لإيمانها بالعرف المتوارى في « اللاشعور » ، وهو في الوقت نفسه ، انتصار للعرف نفسه وتأكيد لسيادته .. على أن مصرعها يوحي بأنها كانت « ضحية » مثل الكثيرين - في كفاح الروح الإنسانية ، في سبيل إيجاد الانساق في غمار تلك الأوضاع الشاذة ، وفي معترك الأهواء البشرية الضارية .

غير أن البطلة في الحق هي صورة صادقة للحياة في لبنان ، وهي في رذيلتها ونهايتها الفاجعة ، وعلاقتها العابثة أو اللامعقولة بقناص الحرب ، هي في كل ذلك ، شديدة الأمانة في الوشاية بأصداء الواقع المعاش في بقعة عزيزة من عالمنا العربي . في حقبة دامية من تاريخنا ، فهي تجمع بين المتناقضات المتختم بها ذلك الواقع المحيط . فهي لاهية ، وجادة ، وهي جاحدة ومؤمنة ، وهي شجاعة وجبانية ، ومثالية وحسية إلى آخر تلك المتناقضات النفسية والخلقية .

وإن كنا في نهاية الأمر ، لانرى مشكلة الفتاة العربية في لبنان على نحو هذه الصورة القائمة التي نقلتها الأدبية في روايتها « حكاية زهرة » وفي روايتها السابقة عليها بنوع خاص « فرس الشيطان » التي تصور فيها دائما الفتاة العربية فتاة متمردة منطلقة من كل قيود العرف والتقاليد ، وتبدو متحدية متمردة على هذا النحو العابث ، الذي نقلته في الرواية ، وإن بدا هذا التحدي هنا ، وكأنه حتمي أو أمر مفروض على الفتاة العربية أن تعيشه ، ولم هذا الاختيار الدائم لبطل ضائع كتبت عليه الغربة الروحية . وكأنها حتمية ؛ لا يجد لأزمته سوى حل فردي زائف ، فيسقط منها مستسلما لغرائزه ؟ ولم هذه الشخصية العاجزة دائما عن الانتماء إلى الواقع المحيط ، وعن المشاركة في تشكيل واقع أفضل ؟ .. أليس في الوسع تقديم رؤية نستشرف فيها مستقبلا أمثل ؟

على أن كل ذلك ، لا يجعلنا نغض من قيمة هذا العمل الفني الذي لا يصدر إلا عن موهبة أصيلة يعقد عليها أعظم الآمال . بما وفرته

درجة كبيرة من التوفيق في نقل هذه البشاعة وتلك المتناقضات ، وعكست لنا تشريحا كاشفا للإنسان العربي الذي دمرته هذه الحرب ، وهو يصارع في بيئة غدت تحكمها النوازع ذاتها التي تحكم الضواري ، ولا سيما دافع الأثرة الذي ترسم صورة براققة لوحشيته .

وإن هذه الحرب هي ملحمة للشهوة المادية التي استبدت بالنفوس يدفعها ظمأ جارف إلى الغنم المادي ، فالمال هو المعبود الأوحد ، وهو المعيار الوحيد لقيمة البشر . وهو رحيق الحياة ورضائها الذي يسيل في الأفواه ، بل هو الدم الذي يتدفق في العروق ، ويمد تلك النفوس الضالة ويغذي عقولهم وقلوبهم ، إن إغراء اللذة وتوهج الدولار هو موسيقاهم وشعرهم وفلسفتهم بل هو دينهم وديناهم ، وهو المادة التي تصاغ فيها أحلامهم ، تحت ظلامته السحرية يبدعون الجمال ويقترفون الجرائم ، ويذهقون الأرواح ، وهي تقرر كل ذلك في أسلوب شاعري أسر ، يغوص بنا في ضمير وجودنا وأغوار نفوسنا .

وهذه الحرب البشعة كانت حصاد الفساد السياسي أو الاجتماعي ، وهي تخرج ذكرياتها بذكريات خاطها في فصل كامل على لسانه (ص ٤٤ / ٧٨) ، وهي تنقل فيه كفاح « حركة الهلال الحبيب » في سبيل إنشاء سوريا الكبرى ، وتحدث فيه عن وقائع تاريخية ، مثل محاولة الانقلاب ضد « فؤاد شهاب » والحكم بالإعدام على « سعادة » بعد فشل هذا الانقلاب في عيد رأس السنة ، وتحدث عن « حزب جن بلاط التقدم الاشتراكي » (ص ٥٣) ، وعن « الكتائب اللبنانية » ، وعن « النجادة » ، وعما فعله أعضاء الحزب بعد فشل الانقلاب ومنهم خال البطلة « هاشم » ويتدبرون هربهم ، وينجح هو في الفرار إلى أن يستقر أخيرا في إفريقيا لتكون له الملاذ من الفساد السياسي . بعد ما كانت ملاذا لأمثال « ماجد » من « الفساد الاقتصادي والاجتماعي » .. وهما مثالا لأنماط المهاجرين من لبنان .

وهي تنقل لنا هذا الصراع دون تحيز لموقف معين ، على نحو ما فعلت في روايتها الثانية من نقلها « قضية الشيعة » دون تحيز . وعلى نحو ما فعل أيضا « حلم بركات » في روايته « عودة الطائر إلى البحر » التي صور فيها حركة القوميين السوريين . في نجد وموضوعية وربما كان حديثها عن « الصراع السياسي » إلى حديثها عن « حرب لبنان » من العناصر الجديدة القليلة التي تضاف إلى تراث الرواية اللبنانية المعاصرة ، وأكثرها يتناول هموما فردية على ماسلف . وربما تميزت في ذلك عنها ، فهي إلى الموقف الفردي ، نقلت إلينا « صورة للصراع السياسي » في لبنان وهو من أسباب الحرب الأهلية ، كما نقلت صورة فردية مجسمة لهذه الحرب وآثارها المدمرة لكل شيء ، كما تميزت بمقدرة الكاتبة على توظيف تيار الوعي في أكثر أسسه ، توظيفا فنيا لافتا .

وأعظم مقدرة فنية أتاحت للكاتبة في توظيفها عناصر هذا التيار تجلت بنوع خاص ، في توظيفها « عاطفة » « الخوف » « وذكريات الطفولة » . وهذه تبرز لنا دائما في الرواية طفلا يسكن أعماقا صغارا ، ولكنه لا يفارقنا كبارا . وقد سلمنا إلى عالم الحلم ، وإلى أحلام اليقظة ، أو الحرب من واقع الحياة الهادر من حولنا ، إلى عالم الطفولة نلوذ به ، وهذا استسلام لنداءات الماضي الكامنة في نفوسنا جميعا ، والتي تجاوز

من تأثير هذه الشاعرية لدى المتلقي ما جاء في الرواية من «عامية» وبعض الكلمات المحلية» التي لا يفهمها أكثرنا

لكن الكاتبة في إجمال، بهذه الرواية الحافلة بما أشرنا إليه من عناصر الفن الروائي الحديث، تشارك في مسيرة الرواية العربية.

لعملها هذا من عناصر الفن، في إطار تيار الوعي.

كما ينعكس قدرة الكاتبة على التجديد والتجريب، وقدرتها على الإفادة من تطور الرواية العالمية. على نحو يشي بموهبتها الفذة. في هذا العمل، الذي يمثل نقصا فنيا تتفوق فيه على عملها السابقين، وهو نصج دل عليه احتفال شديد بشاعرية الرمز واللغة والحوار، وإن قلل

• هوامش

- (٣٢) دراسات لأعلام القصة في الأدب الإنجليزي، للدكتور طه محمود طه، القاهرة، عالم الكتب ١٩٦٦: ص ٩٢ / ١٢٥.
- (٣٣) نظرية الرواية، ص ١٦٧.
- (٣٤) من حديث له نشر في رده على الدكتور لطيفة الزيات نقلا عن كتاب: الجهود الروائية للدكتور عبد الرحمن ياغي، بيروت، دار العودة ١٩٧٢، ص ١٠٢.
- (٣٥) بانوراما الرواية العربية للدكتور سيد حامد النجاج، القاهرة، دار المعارف ١٩٨٠، ص ١٦ / ١٧.
- (٣٦) القصة في الأدب العربي الحديث للدكتور محمد يوسف نجم، بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٦ ص ٤٣.
- (٣٧) نفسه، ص ٣٠٢ / ٣٠٧.
- (٣٨) الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث للدكتور يحيى عبد الدائم، القاهرة، دار النهضة المصرية، ص ٣٢٧.
- (٣٩) بانوراما الرواية العربية، ص ١٠٧ / ١٠٩.
- (٤٠) الموقف الأدبي، دمشق، العدد رقم ١٠٠، آب ١٩٧٩. من محاضرة له في ندوة لاتحاد الكتاب العرب في دمشق، ويعبر فيها عن مشاعر الغبطة لزيارته وطنه بعد غياب دام خمسة وعشرين عاما، ول العدد نفسه تلخيص لحياة الكاتب وأعماله. وفيه أنه ولد في الكفرى، في منطقة «صافيتا» في سوريا، وأنه من مواليد عام ١٩٣٦. وهاجر وهو صغير إلى لبنان، وتخرج في الجامعة الأمريكية ببيروت عام ١٩٥٥. ثم نال الدكتوراه في «علم النفس الاجتماعي» من جامعة «ميتشيجان» عام ١٩٦٦. أما أعماله الأدبية فهي ثلاث روايات مطبوعة، هي «القسم الحضراء» (١٩٥٦) و «سنة أيام» (١٩٦١) و «عودة الطائر إلى البحر» (١٩٦٩). وله مجموعة قصصية هي «العصيت والمطر» (١٩٥٨) وذكرت المجلة وقتها أنه «أستاذ علم الإجماع» في «جورج تاون» في واشنطن.
- (٤١) نفسه.
- (٤٢) عصافير الفجر، بيروت، دار الطليعة، ١٩٦٨.
- (٤٣) ضيول أيلول، بيروت، دار المكشوف، ١٩٦٧.
- (٤٤) شجرة الدفل، بيروت، دار المكشوف، ١٩٦٨.
- (٤٥) الرهينة، بيروت، مؤسسة نوفل، ١٩٧٤.
- (٤٦) شجرة الدفل، ص ٢٠٧.
- (٤٧) الرهينة، ص ٨٢، ٨٩، ٩١.
- (٤٨) طيول أيلول، ص ١٩٦.
- (٤٩) نفسه، ص ١٠٦.
- (٥٠) نفسه، ص ١٦٦ إلى ١٦٧.
- (٥١) حكاية زهرة، بيروت ١٩٨٠. حقوق النشر للمؤلفة. (لا يوجد اسم الناشر).
- (٥٢) انتحار رجل ميت، بيروت، دار النهار للنشر سنة ١٩٧٠.
- (٥٣) فرس الشيطان، بيروت، دار النهار للنشر، ١٩٧٥. (تقع في ٢٤٨ صفحة من انقطع المتوسط).
- (٥٤) انتحار رجل ميت، ص ٧.
- (٥٥) تشير الكاتبة إلى أن «فرس الشيطان» هو حشرة كبيرة تلسع في إيلام: الرواية ص ١٧.
- (٥٦) تقع الرواية في ٢٢٧ صفحة من القطع المتوسط. وهي بذلك تقرب من حجم «فرس الشيطان».
- (٥٧) ومن ذلك ذكرياتها عن أصدقاء زوجها وزيارتهم لهم في منزلهم في أفريقيا، واستدعاؤها صورا كثيرة مترجمة معادة في تعمد واضح من الكاتبة لإفحام هذه الذكريات: انظر من (ص ٨٠ - ٩٦).
- (٥٨) جبران خليل جبران الميخائيل نعيمة، القاهرة، دار الهلال، ص ٢٢٢.

- (١) نظرية الرواية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف، ١٩٧١، ترجمة الدكتور إميل طرس سمعان، مرجعة الدكتور رشاد رشدي: ص ١٠ / ١١.
- (٢) القصة في الأدب الإنجليزي، تأليف الدكتور طه محمود طه، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٦، ص ٨٧.
- (٣) نظرية الرواية، ص ١١ / ١٢.
- (٤) نفسه، ص ١٢.
- (٥) نفسه، ص ٢٠ / ٢٤.
- (٦) عشر روايات خالدة، تأليف سومرست موم، ترجمة سيد جاد وسعيد عبد الحسنى، القاهرة، دار المعارف ١٩٧٠: ص ٧ / ٨.
- (٧) نحو رواية جديدة، تأليف آلان روب جريه، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، القاهرة، دار المعارف: ص ١٠.
- (٨) نظرية الرواية، ص ١٦٦.
- (٩) القصة في الأدب الإنجليزي للدكتور طه محمود طه، ص ٤ / ٦.
- (١٠) نفسه، ص ١٣٠.
- (١١) تيار الوعي في الرواية الحديثة، تأليف روبرت هفري، ترجمة الدكتور محمود الربيعي، ص ١٧ / ١٧.
- (١٢) نفسه، ص ٢٦ / ٢٧.
- (١٣) القصة في الأدب الإنجليزي، ص ١٥٥.
- (١٤) تيار الوعي، ترجمة الدكتور محمود الربيعي، ص ٢٦ / ٢٧.
- (١٥) القصة في الأدب الإنجليزي، ص ١٥٧ / ١٥٨.
- (١٦) نفسه، ص ١٥٨ / ١٦١.
- (١٧) تيار الوعي، ص ٧١ / ٧٢، القصة في الأدب الإنجليزي ص ٢٠٤.
- (١٨) نفسه، ص ٨٧ / ٨٨.
- (١٩) نفسه، ص ١١٥.
- (٢٠) عالم القصة، تأليف برنارد فونو، ترجمة الدكتور محمد مصطفى هدار، القاهرة عالم الكتب ١٩٦٩ ص ٢١٠.
- (٢١) نفسه، ص ٢١٠ / ٢١٣.
- (٢٢) موسوعة جيمس جويس للدكتور طه محمود طه، الكويت، وكالة للطبوعات ١٩٧٥، ص ١٥٩ / ١٦٤.
- (٢٣) نفسه، ص ٢١٠ / ٢١٣.
- (٢٤) نفسه، ص ٢٨٥.
- (٢٥) نفسه، ص ١.
- (٢٦) نفسه، ص ١٩ / ٢٦.
- (٢٧) ينبغي التنويه بجهود الأستاذ الدكتور طه محمود طه في مجال التعريف بتيار الوعي. وهو منذ عام ١٩٥٧ أثناء دراسته في أيرلندا، يعكف على دراسة «جويس» و«تيار الوعي». وأعلام القصة الحديثة. وله فضل كبير في هذه المجالات، بل إنه لرائد ينفذ الاعتراف بتمثله في هذه المجالات المستحدثة، وكان بحق رائدا من رواد الكتابة عن «تيار الوعي» في الأدب الغربي الحديث. وكتابه الموسوعي عن «جويس» من أولئك المصادر وأعظمها في هذا المجال. وأعترف له بالفضل على هذه الاستعدادات منه. على ما أفادني كثيرا حين كان يشرنا بزمالته واستاذيته في الجامعة. وطالما أفدت من فيض علمه، ما أقربه دائما. عرفانا ممي بالجميل.
- (٢٨) نعمة أكسل، تأليف إدmond ولسون، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، سلسلة الكتب المترجمة رقم ٢٧، عام ١٩٧٦، ص ١٧٩.
- (٢٩) موسوعة جيمس جويس، ص ٢٤٩.
- (٣٠) نفسه، ص ٢٤٠.
- (٣١) نفسه، ص ٣٨٨ / ٣٩٨.

ملاحظات

عن القصص الستة

والفكاهة

يلاحظ جورج ميرديث George Meredith في مقالته عن مولير «مقالة في الكوميديا» أن المفهوم الذي تقدمه شخصيات ألسنت Alceste وطرطوف Taruffe وسليبي Celimene وفيلامنت Philaminte وكذلك طريقة تصويرها يسودها طابع كوميدي صرف ... إذ إنها تنشط الفكر وتثيره من أجل اكتشاف ما تنطوي عليه من كوميديا، وذلك من خلال ما تقدمه من تناقض قوى بينها وبين العالم الأكثر حكمة حوها، أو لنقل بينها وبين المجتمع، أو بينها وبين مجموعة العقول التي تنبع منها روح الكوميديا^(١). ومن الواضح أن «العالم الأكثر حكمة» في هذا المثال يتكون من الشخصيات المحيطة بالشخصيات الكوميديية في المسرحيات المشار إليها ولكن هذا العالم هو عالمنا؛ فالشخصيات المقصودة هي «مجموعة العقول» تلك، هي المجتمع. وهذه الشخصيات عند «ميرديث» هي الشخصيات التي تمثلنا وتحدث باسمنا؛ إذ إنها تجسد ذلك «الذوق العام» الذي «تقوم عليه حضارتنا» ونمتلكه^(٢). إن إدراك الكوميدي - طبقا لنظرية «ميرديث» عن الكوميديا - يؤكد أن كثيرا من ذوى العقول السليمة^(٣) يشاركوننا فيما نشاهده. فشاهدتنا الشخصية الكوميديية، وضحكنا منها، بعد تأكيدنا لمعاييرنا وتثبيتنا لها، واستبعادا لكل ما ينحرف عنها.

تأليف
اندرية جيبسون

ترجمة
نصر أبوزيد

اهتمام «ميرديث» الأساسي هنا ينصب على الدراما. إن العضو العادي في الجماعة المتحضرة يسخر من هؤلاء الذين «يغضبون بشكل مبالغ فيه»، ومن المتفخين والمتكلمين والمدعين وذوى النعومة المفرطة^(٤) ويشارك في السخرية من هؤلاء الذين «يطلقون العنان لشهواتهم الجنسية، والمنجرفين إلى التفاهات، والمتجمعين حول السخافات، وذوى الخطط ذات النظرة القصيرة المدى، والذين يتخبطون تخبطا جنونيا - يسخر منهم حيث كانوا على اختلاف مهنتهم، وحيث ينتهكون حرمة الأعراف

يقول ميرديث: «إن إدراك الروح الكوميديية يمنح المثلث نوعا من المشاركة الراقية؛ فأنت تحس أنك أحد أعضاء هذا المجتمع المتحضر، وتحس أنك لا تستطيع الهرب منه، وأنتك لا تود ذلك حتى إن استطعت»^(٥). وبعبارة أخرى يتضمن الضحك عند ميرديث تعرقا ساخرا (واستخفا) لكل ما هو نقيض للاجتماعي. ويلزم هذا التعرف الساخر نوع من تأكيد «انتائنا» الاجتماعي؛ فالضحك مما هو كوميدي دليل على سلامة ذوقنا. ولا يقلل من أهمية هذا الاستدلال مطلقاً أن

بوظيفتي التأكيد والتثبيت (فتحن نعرف أننا محقون وعلى صواب لأن ما نعتقد به يتناقض حتما مع التزييفات التي ضحكنا منها).

ويعتقد هوبز Hobbes أن الضحك عملية إشباع ذاتي ؛ يقول في لفيثان Leviathan : « ليس انفعال الضحك إلا سرورا مفاجئا نابعا من تصورنا المفاجئ لتفوقنا eminency بالمقارنة بعجز الآخرين . وقد ناقش فرويد - وآخرون - هذه النظرية وفندها . غير أنها نظرية ما يزال معترفا بها اليوم . فقد أقرها على سبيل المثال كل من أرسطو وديكارت ونسبت إليهما . ومن المؤكد أنها نظرية يمكن - فيما يبدو - أن تطبق على نوع الفكاهة الذي وصفناه . ومع ذلك فإن مفهوم تفوقنا الذي نصل إليه من خلال الضحك من حديث عتيق في نص كلاسيكي ليس مفهوما نكتشفه لأنفسنا ؛ إنه مفهوم تشكله لنا القصة فنقع في أسرهِ ؛ وهو مفهوم لا يمكن أن نناقشه دون أن نناقش الأسس العميقة التي تقوم عليها القصة الكلاسيكية . أعني دون أن نناقش منطقها الجوهرى . ولا سبيل أمامنا إلا الاقتناع بالمعنى الذي تقدمه لنا القصة الكلاسيكية للعالم . ما دمنا مستغرقين فيها وفي سلسلة العلة والنتيجة التي تقوم عليها أحداثها ؛ وهى السلسلة التي يطلق عليها بارت في كتابه « S/Z » بـ « بُعْدَى العلية والتأويل »

proairetic and hermeneutic codes ونتيجة لذلك يعد أى رفض للمعنى الذي تطرحه القصة الكلاسيكية . أو أى انحراف عن المعايير التي يقرها النص نفسه ، « عجزا » أكيدا . ويبدو مقبولا كوميديا . وإذا كانت قيمنا واهتماماتنا تتماثل مع تلك القيم والاهتمامات التي تطرحها علينا القصة ، فليس تصورنا لتفوقنا الذي يزودنا به النص إلا تصورا لتفوق النص ولصواب معناه . إن ضحكنا من دون كبحه أو جوليان سوريل Julien Sorel ، وعلى إيما بوفاري أو إيما ودهاوس Emma Woodhouse هو في أساسه إذعان لصواب النص ؛ وهو صواب يدعى لنفسه تفوقا على الانحراف وتناقضا معه .

في بداية كتاب « متعة النص The pleasure of the Text » يدعونا بارت إلى أن « نتخيل شخصا ما ... يلغى داخل نفسه كل الموانع والحواجز والأنظمة الطبقية ، لا عن طريق التوفيق بينها ، بل عن طريق التخلي المطلق عن ذلك الشبح القديم ، شبح التناقض المنطقي . شخصا يتقبل في صمت

التي تربط الناس بعضهم ببعض الآخر ، وحيث يستهينون بالمنطق الرزين والعدل الواضح » . وبعض هذه الحقايق الكوميديية قد أوردتها بعض الأخلاقيين - أو يمكن أن يوردوها في كتبهم ، كما فعل « هنرى فيلدنج Fielding » ؛ إذ إنها تقع في إطار اهتماماتهم كما تقع في إطار اهتمام الهجائين (مثل التكلف والتناقض واستخدام الكلمات الطنانة في الحديث والتحدث والتفاهة) . ولكن بعضها الآخر قد يكون مجرد عجز عن التلاؤم مع مقتضيات السلوك السوى (مثل عدم الاتساق ، والرقرة المبالغ فيها ، والسخافة ، والجنون ، وأكثرها أهمية - من هذا الجانب - انتهاك « الأعراف » التي تربط الناس بعضهم ببعض الآخر) . وحينما ينهار السلوك العاقل السوى تبدأ الكوميديا .

وتعد مقالة « ميريديث » المكتوبة في عام ١٨٧٧ م - بالنسبة إلى ما نحن بصددده - وثيقة مهمة من الوجهة التاريخية ؛ فقد ظهرت حينما كانت فترة مد الرواية الكلاسيكية في طورها الأخير ، أى قبل ظهور ما نعتقد أنه الاتجاه الحديث بوضع عشرات من السنين . وكان الأدب الغربي على وشك أن يستقبل بشكل نهائى شكلا جديدا ومثيرا من الكوميديا ، وخصوصا في مجال الرواية . وإذا ربطنا مقالته ميريديث بالرواية بسبب لاحظنا على الفور مدى أهميته . إن الشخصية الكوميديية فيما يطلق عليه رولان بارت Roland Barthes النص الكلاسيكي تحمل وصمة عار ؛ إنها تتحدث لغة لا نلقى إليها بالا ، وحديثها لا يستحق منا أى اهتمام جاد ، وأى تحد يمكن أن تقدمه هذه الشخصية لمعاييرنا تلغيه ضحكاتها وتشل فاعليته . وليس معنى هذا أن كل الشخصيات الكوميديية في النص الكلاسيكي تكون على هذا النحو ؛ فمن الواضح أن جميعها ليس كذلك ؛ وهذا أمر تكشف عنه نماذج « فيلدنج » من المثانقين والمتناقضين . ولا يمكن كذلك ادعاء أن الرواية التقليدية لا تستطيع الاهتمام بالشخصية المضادة للمجتمع anti-social أو اللامتنية ، وأنها لا تستطيع التعامل معها

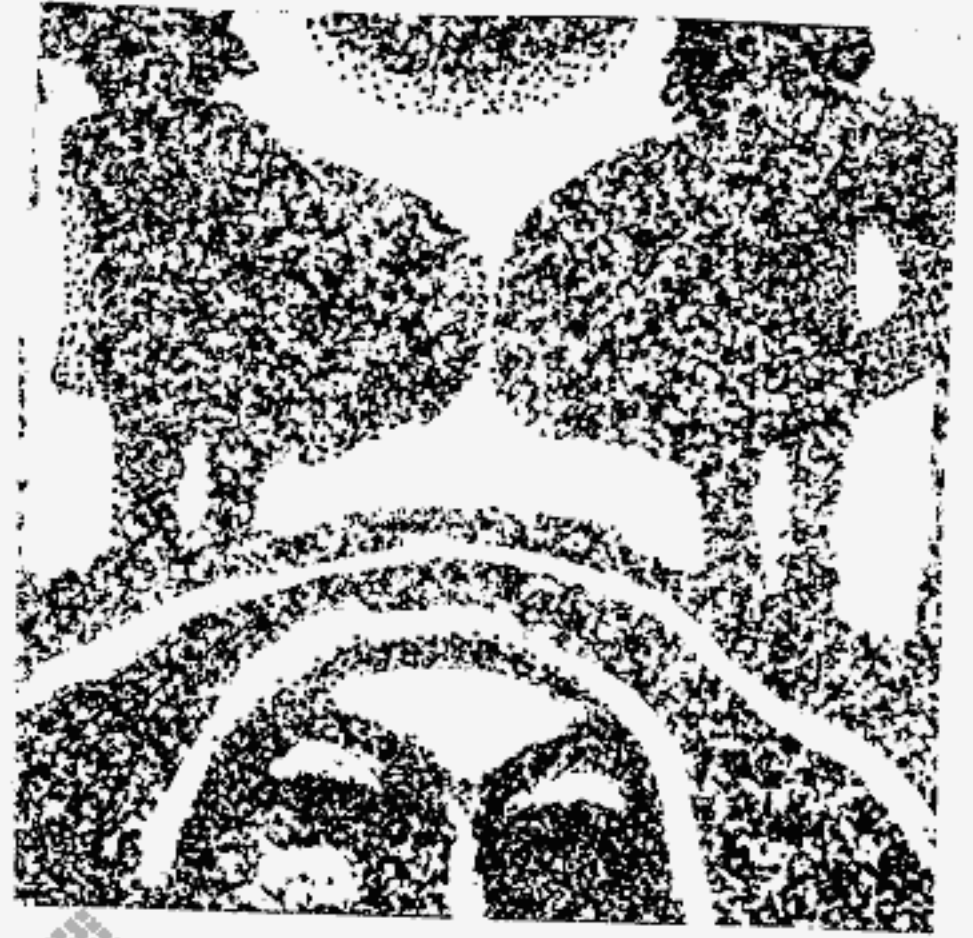
بشكل جاد أو متعاطف . وتعد شخصيتا بيكورين Pechorin وبازاروف Bazarov عند كل من ليرمونتوف Lermontov وتورجينيف Turgenev مجرد مثالين ضمن أمثلة أخرى عدة ، تدل على عكس هذا الادعاء . غير أنه يمكن القول إنه لا يوجد في النص الكلاسيكي بشكل واضح مكان جاد لشكل من أشكال الانحراف aberration ، يتجاوز بنكوين أو بازاروف ، أو مكان جاد لنوع من أسلوب التناول discourse غريب عن ذلك الذي نجده في القصة الكلاسيكية . إن الشخصية التي لا تستطيع تمييز الواقع كما تميزه القصة الكلاسيكية وتعبّر عنه ، والتي لا تستطيع صياغته كما تصوغه القصة ، يكون مصيرها الختم هو الدور الكوميدي . ويقوم الضحك في مثل هذه الأحوال بدور الإبعاد (إبعاد الترق والحماقة والجنون التي يمكن أن تسبب اضطرابا في التسلسل الهادئ لمنطق القصة) ، كما يقوم أيضا

* خلط المؤلف هنا بين مستويين من مستويات تحليل النص عند بارت . والصحيح أن بعد العلية proairetic هو البعد الذي يطلقه بارت على توالى الأحداث في الرواية طبقا لبدأ السببية . أو طبقا لما هو متوقع عقلا في السلوك البشرى [انظر S/Z ص ١٨] أما البعد التأويل Hermeneutic فهو ينظم كل الوحدات النصية المختلفة في النص التي تحدد وظيفتها - بطرق مختلفة - في إثارة سؤال أو إثارة إشكالية تحمل في النص بعد ذلك [انظر S/Z ص ١٧] المترجم ...

المجتمع»^(٨) وهناك طريق يستمر به المجتمع في الحديث من خلال القصة ، مادام الكاتب يلتزم المعايير المستقرة في طريقة تناول ، وبصرف النظر عن الاتجاهات المتحدية وغير التقليدية التي يتبناها كاتب معين . إن القصة هي صوت المجتمع ، صوت ذلك «الذوق العام» الذي «تقوم عليه حضارتنا» . وعلى القارئ أن يدرك بالضرورة أن أي انحراف واضح عن هذا المنطق عبث مضحك . والضحك عند برجسون عقاب تقويمي يوقعه المجتمع على الفرد غير الاجتماعي . يقول : «إننا نجد دائما في الضحك نية مبيتة للانتقاص من قدر جارنا ، ومن ثم تقويمه»^(٩) ولعلنا - في سياق هذه المناقشة - نكتفي بشئ من التحليل والتكيف بمفهوم «التقويم» هذا ؛ فليس المهم - ونحن نضحك من انحراف الشخصية في النص الكلاسيكي - هو تقويمها ، بل المهم هو أن تؤكد «سلامة» ذوقنا نفسه ، ونؤكد سلامة ذوق القصة التي نقرأها .

إن أنماط الحديث المنحرف كوميديا ، التي نجدها في النص الكلاسيكي كثيرة إلى درجة لا يمكن معها حصرها حصرا دقيقا . وأبسط هذه الأنماط ما يقوم على مجرد اللبس اللغوي (السيدة جامب Gamp مثلا في مارتن تشوزلويت Martin Chuzzlewit) تتميز العلاقة بين الدال والمدلول في النص الكلاسيكي بأنها واضحة وغير مضطربة ، وفي مثال السيدة جامب يشذ جزء من النص تضطرب العلاقة فيه بين الدال والمدلول ، ومن المحتمل أن تصير على درجة عالية من الغموض . ونتيجة لذلك يكون هناك في النص انتقال من الوضوح (الشفافية) الذي درجنا عليه وصرنا نتوقعة إلى نوع من الغموض وعدم الكفاءة في الدلالة . ويتلقى القارئ هذا الانتقال باعتباره انحرافا عن معيار ، وتكون النتيجة هي الضحك^(١٠) . وهي نفس النتيجة التي نصل إليها في حالة الثرثرة والحماقة (الآنسة بات Bates في إيجا) . وفي قصة تقدم إلينا المعلومات فيها بطريقة واضحة ومنطقية ، نكتشف شخصية تتدفق المعلومات على لسانها بطريقة عشوائية ، وبشكل مبعثر غير مترابط ومختلط ، وأحيانا ما نجد شخصية مضحكة ، لأنها لا تستطيع أن تسلك وفقا لمعايير القصة التي تتحرك فيها .

والإحكام irrelevance مصدر مماثل للفكاهة (فلورا فينشنج Flora Finching) في (دوري الصغير Little Dorrit) وهو شذوذ يطمح النص الكلاسيكي للفشل في تحقيقه ، ويقنعنا أن الترابط هو المعيار الذي يتحدد على أساسه مسار المعلومات التي تعطينا إياها القصة . وربما يكون أكثر من ذلك أهمية أن توجد - داخل النص - القصة غير المحبوبة نفسها ؛ وهي نتاج دخيل لراو غير كفى (قصص سانشوبانزا على سبيل المثال) . ونفاجأ في النص الكلاسيكي دائما بوجود قصص رويت بطريقة فجأة ، دليلا على إمكانية الاضطراب وعدم الاتساق اللذين يتجاوزهما النص نفسه . وتمثل هذه القصص الدخيلة إخفاقا يؤكد منزلة النص وتفوقه ؛ ذلك أنها - حين



كل اتهامات اللامنتطقية والتعارض ... ومثل هذا الشخص يكون - فيما يقول بارت - «مثار سخرية في مجتمعنا»^(٧) . وعلى الرغم من أن الكوميديا لم تكن جزءا من هدف بارت في حديثه السابق ، فإنه يصف في الواقع شكلا من أشكال الكوميديا في النص الكلاسيكي ، هو الشكل الذي نناقشه الآن . على النص الكلاسيكي أن يستبقى شيئا واحدا في مأزق حرج ، ذلك الشئ هو التعددية والهامية التي تشكل منها النص ولكنها تهدده على الدوام . وإحدى وسائل النص لاستبقاء هذا الشئ في هذه الحالة هو التخلص منه بالضحك ، وذلك عن طريق تقديم شخصيات سحرتها هذه الهامية (وسيطرت عليها) وتنصيبها مثارا للسخرية . ولعلنا نسأل الآن : بأي معنى تكون سخرية «العالم الأكثر حكمة» عند ميريديث ؟

من الواضح - قبل كل شئ - أن المعنى الأول عند ميريديث هو أن شخصيات القس والحلاق موجودة في رواية دون كيخوته من أجل القيام بالسخرية نيابة عنا ؛ وهو نفس الدور الذي تقوم به شخصيات أخرى في رواية عدو البشر Le Misanthrope . وهناك تعاقد من نوع ما بين هذه الشخصيات والقراء ، يشبه ذلك التعاقد القائم بين الذين يسخرون من ألسنت وبين المتفرجين . وهناك - كما سبق الإشارة - تعاقد أيضا بين القصة والقارئ ، وهو تعاقد يتقبل على أساسه القارئ منطق القصة ذاته بوصفه منطقا معياريا ونموذجا للحكم . ولأن القارئ قد نشأ وترى في أحضان هذا المنطق ، خاضعا للتشكل على أساسه ، ومستسلما للتمرس به ، فإنه - بهذا المعنى أيضا - يُعنى بمحدث «العالم الأكثر حكمة» ويصغى إليه . إن الرواية - فيما يقول فيليب سولازر Philippe Sollers - «هي الطريقة التي يصوغ بها المجتمع نفسه ؛ الطريقة التي يجب أن يحيا بها الفرد لكي يتقبله

نضحك منها - تثير انتباهنا إلى صفاء النص وتفوقه ومع ذلك فأخطر من ذلك كله الشخصية التي تعيش عالم الرموز الذي يخلقه النص ، وبرغم ذلك نسي فهمه بشكل كوميدي . وتعد شخصية دون كихوته نموذجاً فذاً لهذا النوع من الانحراف . غير أننا حين نتعرض لكوميديا دون كихوته نصف بالطبع نمطا من أنماط التناول الكوميدي قدر له أن يستمر في كثير من أهم الروايات خلال القرون الثلاثة التالية لسرفانتس . وبعد عالم سرفانتس واحداً من العوالم التي تقوم العلاقة بين الدال والمدلول فيه على الثبات والوضوح ، غير أن هذه العلاقة في دون كихوته - من ناحية أخرى - مهتره وغير ثابتة . وليست معالجة دون كихوته أساساً معالجة كوميديا ؛ إنها كوميديا فقط في إطار القصة التي وردت فيها ، وهي قصة تقيم عالمها الخاص ولا تناقضه بعد ذلك واختلاف دون كихوته عن الإطار القصصي الذي يحيط به اختلاف من نوع غاية في الأهمية ؛ لأنه يناقض أساس السلطة التي بمقتضاها تضع القصة الأسماء للأشياء

Puts names to things . ومن الأساسيات في النص الكلاسيكي أن هذه القوة لا يمكن مناقضتها . والشخصية التي تفعل ذلك تسقط في هاوية الجنون ، أي تسقط في الدون كихوتية . إن نمط التناول الكوميدي لشخصية دون كихوته يعد من أشد أنواع الانحراف كوميديا ؛ إنه النمط الذي يحاول - من خلال طبيعته السردية - أن ينافس النص نفسه ، وبنفس شروط النص ذاته . وهذا هو ما يجعل رواية دون كихوته - على حد تعبير أويرباخ Auerbach - تتضمن «واقعا راسخا يرفع من شأن الجنون كي يعرضه للسخرية» .^(١١)

وأحد سبل تحليل الضحك الذي تثيره بعض أنماط الشذوذ التي عددناها آنفاً هو النظر إليها على أساس أنها انحرافات عن معايير التنظيم في النص الكلاسيكي ، تلك المعايير التي يؤدي النص وظائفها طبقاً لها ، وعلى أساسها ينقل المعلومات ويوزعها . وبعد إصرار فرويد على وجود صلة بين الجهد المبذول (كفاءة الوظيفة) والكوميديا - في هذا السياق - معها وعلى صلة وثيقة بما نحن بصددده ؛ فنحن - طبقاً لما يقوله فرويد - نجد أن تحركات شخص وأفعاله كوميديا إذا بذل فيها جهداً يتجاوز في اعتقادنا ما يحتاجه للقيام بمثلها . وعلى العكس من ذلك يصبح الأداء الذهني كوميديا إذا لم يبذل شخص آخر جهداً كافياً نعتقد نحن أنه ضروري ؛ وذلك لأن التفاهة والغباء قصور في الأداء الذهني .^(١٢) وليست مقنعة تفرقة فرويد بين الكوميديا في النشاط الذهني وبين الكوميديا العضلية خصوصاً في هذا السياق ؛ فالكمد الذهني الزائد عن الحد يبدو كوميدياً أحياناً ، كالكسل الذهني سواء بسواء . غير أن ملاحظته - برغم ذلك - مهمة . وأي نص - في قصة مرتبة ومنظمة بدقة وكفاءة - يتضمن جهداً زائداً عن الحد ، أو يتجاوز تنظيمية القصة ، يعد شذوذاً كوميدياً . ومن هنا فإن الكوميديا التي تعتمد على التفرقة أو المذرة (الآنسة بات) ، وتلك التي تعتمد على الجدل العقيم أو

الاستنتاج البعيد (ناتى بمبو Natty Bumppo في حكايات الجورب الجلدى Leatherstocking Tales) وكذلك الكوميديا التي تعتمد على الصمت المتحفظ (هنود كوبر Cooper's Indians) ، والكوميديا التي تعتمد على التركيز القصصي المفرط (قصص سام ويلر في أوراق بيكويك) . أو على الإسهاب المفرط (سانشوبانزا مرة أخرى) - كل هذه تعد نماذج للتناول الكوميدي في النص الكلاسيكي . وتحقيق هذه النماذج طابعها الكوميدي عن طريق الإخفاق في التقيد بنظام القصص التي تقع فيها . وهناك تعارض خاص وملحوظ - في كل هذه النماذج - بين الجهد التنظيمي المبذول ، الذي يميز القصة ، وبين مجاوزة هذا الجهد - سلباً أو إيجاباً - في النص الكوميدي .

غير أن مفهوم تنظيم القصة لا يعلل وحده كوميديا دون كихوته على سبيل المثال ؛ فهي نموذج فذ للقصة الشاذة كوميديا في النص الكلاسيكي . إنها - على وجه الدقة - نمط يحرص النص الكلاسيكي على التباعد عنه ؛ فهي نص تختلط فيه الأمور وتزول الفواصل ؛ نص تزول الفواصل بين حقيقة ما نبشئ به وبين خياليته ، كما تزول الفواصل فيه بين الشيء ونقيضه ، وبين المنطقي واللامنطقي . إن التشوش الكوميدي في دون كихوته هو التشوش الذي يحرص النص الكلاسيكي على أن يتجنبه مهما كان الغرض . وعلمنا إذن - لكي نفهم كوميديا هذه القصة - أن نحاول مفهوم التنظيم . ويساعدنا كثيراً - في هذا السياق - وصف بارت لما يطلق عليه «قانون التماسك law of solidarity» في النص الكلاسيكي . إن «قانون التماسك» - فيما يرى بارت - هو الذي يؤسس جانباً من قابلية النص الكلاسيكي للقراءة . حيث تماسك كل الأجزاء وفقاً له بشكل مترابط قدر الإمكان .^(١٣) وهذا القانون يؤدي إلى قابلية النص للقراءة عن طريق تنظيمه وفقاً لمبدأ عدم التعارض . وينوع النص الكلاسيكي «تماسكاته» مؤكداً في كل مناسبة إمكانية «ثبات» الأحوال التي يصفها واستمراريتها ، وذلك عن طريق ربط الأحداث المتقاربة بنوع من الرباط المنطقي ، أو الإخفاق في تحقيق «الدوق السليم» . وما يبدو لنا عبثاً بشكل كوميدي في دون كихوته إنما يعود إلى خرقها للبعد المدى «لقانون التماسك» هذا . وذلك لأنه نص يتجاهل معيار الاستمرارية ولا يلقى بالاً إلى مسألة التصديق . إنه يسلم دون حذر بالتعارض الذي يحمي النص الكلاسيكي نفسه ضده . ولا يلقى بالاً إلى مسألة «التصديق» والعلاقات المترابطة التي يعنى النص الكلاسيكي بنقلها إلينا . ويتخلى ذلك كله بالضرورة في سياق النص على أنه عبث كوميدي .

وإذن فنحن حين نضحك من دون كихوته يكون «الدوق السليم» للنص هو المنتصر في ضحكائنا ؛ إذ هي التي تجعل هذا الدوق مشروعاً . وقد قال آرثر كوستلر Arthur Koestler بحق إن

الضحك يتولد عن صدام بين «مبدأين متعارضين» : «أى صراع بين «أطر مرجعية مختلفة ، أو بين سياقين متلازمين ، أو غمطين من المنطق ، أو بين عالمين من النص» .^(١٦) وهذا على وجه الدقة هو ما يحدث - كما رأينا - في النص الشاذ للقصة الكلاسيكية . غير أن الضحك - في هذه الحالة - يكون دائما على حساب أحد المبدأين ، وهو المبدأ الغريب على النص الكلاسيكي . ومن خلال الضحك يطرح النص الكلاسيكي - جزئيا على الأقل - المنطق المغاير لمنطقه ، ويضع النصوص التي تنهده في موقف حرج ، كما يضع الواقع الذي تقيمه هذه النصوص وتعصده في نفس الموقف أيضا . وليس هناك - إن شئنا الدقة - شئ كوميدي بشكل جوهري ونهائي . وهؤلاء الكتاب الذين حاولوا إيجاد نظرية في الكوميديا - منذ أرسطو إلى فرويد قد تجاهلوا الحقيقة البسيطة التي تقول إن الضحك تحدوه العوامل الاجتماعية بنفس القدر الذي تحدوه به الظواهر النفسية الأخرى . إن معايير الثقافية هي التي تفرض علينا موضوعات الفكاهة . والذي يحدد موضوعات الفكاهة في النص الكلاسيكي هو سيطرة معايير معينة على معايير أخرى . وهذا يتضح تماما إذا قارنا النص الكلاسيكي ببعض القصص التي سبقته . أو التالية على فترة ازدهاره (حتى لو كانت كتبت كرد فعل له) . وقد ظهرت في أعمال رابيلاز Rabelais وجويس وبيكيت ظواهر أسلوبية معينة - كانت تظهر على هامش النص الكلاسيكي وتوضع في إطار العبث الكوميدي - أصبحت هي الظواهر السائدة في النص ، أو هي نفسها النص السائد . ولم تعد النصوص المغايرة ، والنصوص التي لا تلتقي بالا إلى معيار «التربط» المفترض ، والنصوص التي تخلط بطريقة معقدة للغاية بين اللغات والأساليب والعبارات واللهجات الاجتماعية ، ولم تعد النصوص غير المنظمة تنظيما دقيقا ، لم يعد كل ذلك شذوذا يوضع بحرص في إطار نص منظم ومنطقي ، بل صارت هي النص نفسه .^(١٧)

وليس معنى هذا أن النص غير الكلاسيكي unorthodox نص خال من الفكاهة ؛^(١٨) فليست هذه هي الحقيقة ؛ فهناك - برغم ذلك - شكل من الفكاهة ينبثق في النص غير الكلاسيكي ؛ شكل يختلف عن ذلك الذي وصفناه فيما سبق . ويرتبط الخلاف هنا ارتباطاً وثيقاً بالخلاف الذي ناقشناه حول تنظيم النص . وتتضمن فكاهة النص غير الكلاسيكي - في أبسط أشكالها - نوعا من العبث بتقاليد النص الكلاسيكي وقوانينه وطريقته في تناول . وقد يستعرض النص غير الكلاسيكي - مثلا - وسائل النص الكلاسيكي ، ولكنه يجردنا من هدفها التقليدي ، وتكون النتيجة نصا زائدا بشكل كوميدي ؛ أى نصا يثير توقعات معينة من أجل إجهاضها ؛ نصا يثبت لاجدواه بطريقة كوميدي رقيقة . ويمكن للوصف - مثلا - أن يكون مصدرا للفكاهة إذا جاوز النص غير الكلاسيكي حدود الوصف التقليدية (التي يقرها النص

الكلاسيكي) ودمر معاييرها . ومن هذه الزاوية يقوم الوصف العرضي غير المقصود بدور كوميدي في معظم القصص غير الكلاسيكية ، من شتيرون Sterne إلى أن روب جرييه Robbe Grillet . وقد أشار جيرار جينيت Gerard Genette إلى أن أكثر وظائف الوصف أهمية في النص الكلاسيكي يمكن أن تكون الوظيفة «الرمزية التوضيحية في نفس الوقت» .^(١٩) ويؤكد جينيت أن تطور أشكال القصص «قد مال (على الأقل حتى بداية القرن العشرين) إلى تدعيم سيادة القصة . وقد فقد الوصف - دون أدنى شك - أهميته الدرامية التي كانت له» .^(٢٠) ويعطى النص غير الكلاسيكي - من جهة أخرى - «الوظيفة الوصفية أسبقية من حيث العرض المشهدي» - كما يقول جينيت عن روايات روب جرييه .^(٢١) وبذلك يتحرر الوصف «من طغيان القصص»^(٢٢) ، وتكون النتيجة هي الفكاهة ؛ إذ يدرك القارئ هذا التحول في الاهتمام ؛ وإعادة صياغة الأوليات المنطقية ، بوصفها اضطرابا وشذوذا كوميديا عن المعيار الذي قام من الناحية التقليدية بدور التنظيم والتنسيق والفعالية والمعنوية .

ويصدق نفس القول - لو أردنا مثالا آخر - على أسلوب معالجة النص غير الكلاسيكي للتقاليد التي تحكم النص الكلاسيكي نفسه ، والتي تحكم تنظيمه التتابعي . وقد يقدم النص غير الكلاسيكي سلسلة من الخدع القصصية على أساس تطويرها ، ثم يتراجع عن تحقيق هذا التطوير ، وتحرم الأحداث نتيجة لذلك من نتائجها القصصية ، وتكون النتيجة - فيما يقول فيكتور شلوفسكي Victor Shlovsky «انكشاف أمر الخدعة»^(٢٣) ، وفضحا للتقاليد القصصية بوصفها مجرد تقاليد ، وعددا خدعة تضمن اندماج القارئ في الموقف الذي وردت فيه . وقد تكون النقطة بين الأحداث القصصية (خصوصا في رواية شتيرون المسماة تريسترام شاندي Tristram Shandy ، وفي روايات بيكيت ونابوكوف Nabokov) غير متقنة أو بطيئة أو صعبة أو بذل في تحقيقها جهد فكاهي ، أو صورت بطريقة غير متقنة ، سواء عن طريق التركيز أو الحذف أو الاختصار . وقد تكون نهايات الأحداث القصصية قد صممت ورتبت بطريقة كلاسيكية ؛ وذلك فقط من أجل تقليل أهميتها ، والعودة إلى الموضوع الأصلي ، أو من أجل إضافة تفاصيل لا أهمية لها ، وقد يخرق النص غير الكلاسيكي أيضا تقاليد البعد التأويلي بشكل كوميدي . وما يطلق عليه بارت في كتابه S/Z اسم «اللغز» enigma - مثلا - قد يقدمه النص غير الكلاسيكي من أجل تجاهله . وقد يقل شأن هذا اللغز - القوة المحركة في النص الكلاسيكي - في النص غير الكلاسيكي ، ويتحول إلى مجرد زينة ؛ وتلك مشكلة تحتاج إلى الدرس ، وقد تصبح مع مرور الوقت عبثا كوميديا .

هذه مجرد أمثلة قليلة لأنماط الفكاهة التي يمكن إدراكها في النص

غير الكلاسيكي ، إنها فكاهة تتطلب منا اعترافا بإمكانية وجود نوع من القصد غيل في الواقع إلى إنكاره ، واعترافا بنصوص تبدو أنها على وشك أداء وظائف تقليدية ، ولكنها في الحقيقة تحجم عن أدائها . إن إعادة ترتيب عناصر القصة التقليدية ، أو بعثتها ، يجعل منها حشوا ، ويحولها إلى اضطراب كوميدى ، ويفقد النص أى معنى . غير أننا يمكن الآن أن نتساءل - في هذه المرحلة من نقاشنا - عما إذا كنا نصف حقا نوعا من الفكاهة يختلف بصفة جوهرية عن ذلك النوع الذى سبق أن ناقشناه . وقد يبدو أن القارئ الذى يضحك النص غير الكلاسيكي ما يزال يضحك من نوع من الحديث الشاذ ، ويمكن الفارق في أن الحديث الذى يضحك منه القارئ الآن هو حديث النص نفسه ، بعد أن كان - في النص الكلاسيكي - حديثا للشخصية داخل النص . ألا تقوم آثار التقاليد الكلاسيكية - التى ماتزال واضحة في النص غير الكلاسيكي - بدور يكون أساسا للمقارنة ، ومعيارا للحكم ، خصوصا إذا كانت مجرد شاهد يذكرنا بالنسق الذى تحلى عنه النص غير الكلاسيكي بشكل عيبى ؟ ومن الممكن القول بأننا نضحك من نصوص توصف بأنها دخيلة وغير فعالة في أدائها .

من المؤكد إذن أن النص غير الكلاسيكي يكون دائما مرجعا لذاته ووعيا لذاته ، إنه يشد انتباهنا إلى أدبيته الخاصة ووجوده اللغوى الخالص بوصفه حقيقة فنية . ويفرض علينا النص غير الكلاسيكي التعرف على الطبيعة التى صارت تقليدية للنص نفسه ، أو التعرف على كتابته وقراءته . وقد يبدو ذلك كله دليلا على التعقيد المفتقد في النص الكلاسيكي . غير أنه يمكن القول - من زاوية أخرى - إن الوعى الأدنى الذاتى يثير الضحك بوصفه - قبل كل شئ - نوعا من الإخفاق أو الانهيار الكوميدى .

وبقدم كوستر Koestler وصفا «للتأثير الكوميدى للوعى الذاتى» يبدو غنيا بالدلالة ، ويتطابق مع بعض توصيفاتنا السابقة للعمليات التى يؤدىها النص غير الكلاسيكي . يقول : «حين نمارس مهارة عركناها جيدا فيجب أن تعمل الأعضاء بآلية ونعومة ، ويجب أن يكون هناك أى وعى بتركيز الانتباه ... وفي اللحظة التى نركز فيها انتباهنا على وظيفة جزئية - عادة ما تكون آلية - لتحلل الأنسجة ، ويتعطل التشغيل ، ويصبح الأداء مشلولا ..»^(٢٤) أليس ضحكنا من النص غير الكلاسيكي ضحكا من نص قريب من هذا النوع من الشلل ، حيث لا تعمل الأجزاء كما كانت «بنعومة وتلقائية» ؟ . ويمكن القول - استنادا إلى هوبز - أن النص غير الكلاسيكي ما يزال يشابه النص الكلاسيكي ، وذلك حين يضعنا في موضع «تفوق» نسخر من خلاله من «العجز» .

غير أن النص غير الكلاسيكي لا يضعنا حقيقة في هذا الموضع . إنه يقدم إلينا دائما - عن طريق الشك الذى ينصبه لنا في عملية

السرد - مواقف كهذه التى نشعرنا بالتفوق ؛ غير أنه يفعل ذلك فقط من أجل إزاحتنا عنها . وإذا كان النص الكلاسيكي يمنحنا موقف التفوق من خلال السرد السائد ، فليس ثمة سرد سائد في النص غير الكلاسيكي ؛ ليس ثمة سرد سائد نستطيع على أساسه أن ننظم وننسق المعايير المختلفة التى يتكون منها النص . ولذلك تصبح قراءة هذا النص شاقة وإشكالية . ربما أمكن الإشارة إلى احتمالات المعنى ووحدة العمل ، غير أن المعنى والوحدة يظلان أمرين محيرين في النص غير الكلاسيكي . وكما يحيرنا معنى النص يحيرنا كذلك أى موقف محدد في علاقته بالنص ، ونجد أنفسنا دائما مواجهين بمعضلة كيف نقرأ النص . إن ضحكنا - فيما يقول سولرز Sollers في مناقشته للوترامون Lautréamont - «علامة على ضعف ملكتنا المنطقية»^(٢٥) .

إننا نضحك لأننا «غير قادرين على إدراك منطق بعض العبارات المخذوقة»^(٢٦) وغير قادرين على إدراك منطق النص نفسه . والسبب وراء ذلك أننا لانعرف في هذه الحالة كيف نقرأ . ونتيجة لذلك نصبح نحن موضوع ضحكنا بطريقة من النادر حدوثها في النص الكلاسيكي . وكلما أمكن أن يبدو النص غير الكلاسيكي عيبيا ومنافيا للعقل ، كان ذلك في الواقع تأكيداً لاتقاء أى موضع «للتفوق» يمكن لنا أن نسخر من خلاله . وحين نضحك من هذا فإننا - أيضا - نضحك من أنفسنا .

ولكننا نضحك أيضا - بطبيعة الحال - من التقاليد التى يضعها النص غير الكلاسيكي موضع الاستهزاء ، ويعبث بها ويمزقها ؛ نضحك من المعايير - معايير النص الكلاسيكي في سياق النص الذى وردت فيه ، تلك المعايير التى تعد استجابة لهذا السياق . من هذا المنطلق يثير النص غير الكلاسيكي ضحكا هجويا ؛ ذلك أنه يسخر من أهم المنجزات ذات القيمة في حضارتنا ، التى تعد أداة من أهم أدواتها . وقد يقدم النص غير الكلاسيكي - في جانب منه - تمثيلا كوميديا لابندالية بعض المجازات القصصية الأساسية الشائعة وخداعها، ويعرضها على أساس أنها مجرد حيل بلاغية ، منكرا شفافيتها وأصالتها التقليدية . ولأن النص يرفض توظيفها ويحرمها من القيام بتأثيرها ، فإنه يتركها خالية من معانيها المعروفة ، ويحط من قيمتها بشكل كوميدى ، لتتحول إلى مجرد زينة شكلية . ويعد النص متعته في نوع من الفكاهة وصفة جوناثان كولر Jonathan Culler بأنه «مجاور للسخرية Metaironic»^(٢٧) ولا يبدو النص الكلاسيكي نفسه - عن طريق أداء العمليات التقليدية بشكل غير ملائم أو عن طريق وضعها في سياق غير ملائم - مجرد نص مضحك بشكل كوميدى ، بل إنه أيضا يتحدى الطبيعة الثابتة غير القابلة للتغير بهذه العمليات ويسخر منها ، ويسخر من الروايات التى تظهر فيها تلك العمليات ثابتة هكذا لا تتحمل التغير . ونحن نبدأ في الضحك حين ندرك عدم وجود مبدأ ثابت يأخذ السرد القصصى طبقا له شكلا معينا .

التأثير الذي يشق بموت اللغة بوصفها نظاما دالا. ويعد هذان الطرفان وما يحدث بينهما من تجاذب وتنافر أمرا ضروريا ؛ فليست الثقافة ذاتها أمرا مثيرا ، وليس تدميرها كذلك بالأمر المثير للنشوة ، بل المثير للنشوة حقا هو الفاصل بين الثقافة وبين تدميرها ؛ هو تلك الفجوة وذلك الصدع بين الثقافة وبين تدميرها .^(٢٩) وطبقا لما يقوله بارت فالسعادة (أو النشوة) التي نكتشفها في النص غير الكلاسيكي (نص النشوة) هي محصلة «لازدواجيته» وموقعه غير المحدد بوصفه (فجوة) ونقطة التقاء بين الثقافة ونقيضها . وتكمن النشوة في ذلك التوتر المتناقض بين التقليد والتخريب ؛ بين النظام والفوضى ؛ بين اللغة والصمت . هذه بدقة هي حالة الضحك الذي يثيره النص غير الكلاسيكي ؛ وهو الضحك الذي يعد في حقيقته أحد جوانب النشوة كما يقول بارت نفسه بشكل عرضي . إنه ليس مجرد ضحك من شذوذ أو انحراف ، وليس كذلك مجرد ضحك من ثابت أو معياري ؛ إنه ضحك يقع في منطقة نائية ، حيث يتجاوز المعيار والانحراف دائما ويختلطان ، وحيث يكف كلاهما عن الوجود ومع ذلك يتحتم وجودهما . ومن المثير للسخرية أنه على الرغم من أن التقاليد والمعايير تبسيطات اعتبارية ، فإننا لا يمكن أن نستغنى عنها . ونحن على وجه الدقة نضحك على النص غير الكلاسيكي لأن الوعي بهذا التناقض يستحدثنا ، إنه الضحك الذي وصفه جاك دريدا Jacques Derrida بأنه ينطلق «على أساس من الإنكار المطلق للمعنى» ؛ المعنى الذي يظل على الرغم من ذلك محتملا وضروريا ، ولا يقع في منطقة السلب الكامل.^(٣٠)

وتم وصف رائع لنوع الضحك الذي يثيره النص غير الكلاسيكي ، وذلك في مقدمة كتاب ميشيل فوكو Michel Foucault «نسق الأشياء» The Order of Things . ويبدأ فوكو كتابه بالاعتراف بأن :

فكرة هذا الكتاب قد نشأت خلال قراءة فقرة من بورجز Borges ونبتت من الضحك الذي بدد - خلال قراءتي - كل معالم أفكاري / أفكارنا ... وهذه الفقرة تنقل عن «دائرة معارف صينية» ، ورد فيها أن الحيوانات تنقسم إلى : (أ) حيوانات يمتلكها الإمبراطور (ب) حيوانات معطرة (ج) حيوانات أليفة (د) خنازير ماصة (هـ) السيرانات (حيوانات خرافية) (و) حيوانات خرافية (ز) كلاب قش (ح) حيوانات تقع ضمن التصنيف الخالي (ط) حيوانات مسعورة (ي) حيوانات لا يمكن حصرها (ك) حيوانات تقاد من ذيل جميل جدا مصنوع من شعر الجمال (ل) إلى آخره (م) حيوانات كسرت الآن إريق الماء

وإذا كان هناك عدد هائل لاحتمالات تنظيم السرد ، فإن النص الكلاسيكي يجلب عنا هذه الحقيقة ، رافعا شعارا افتراضيا مؤداه أن التجانس بين أجزائه يمثل قاعدة مطلقة (وذلك انعكاس لقوانين واقع لا يتحمل التغير) . ويفجؤنا النص غير الكلاسيكي بالإدراك الكوميدي لانعدام ضرورة التجانس الذي يقضى عليه ويبدده ، ولانعدام ضرورة العناصر التي يزيحها ويعيد ترتيبها . وعن طريق تفكيك القص بوصفه نظاما دالا يكشف النص غير الكلاسيكي عن الطبيعة الاعتبارية لذلك النظام ، وندهش - من ثم - لدرجة الضحك على تبسيطات النص الكلاسيكي ، وعلى افتراضاته الساذجة عن التقديم القصصي واللغة ، وعن العالم الذي يعتمد عليه النص الكلاسيكي ويوازيه .

من الواضح إذن أن الكوميديا في النص غير الكلاسيكي من نوع معقد؛ فهي انحراف كوميدي عن المعايير ؛ وهي أيضا فصح لهذه المعايير ومحكمة لها . إنها كوميديا تثير الضحك من سرد منحرف ، شبيه بذلك السرد الذي يدعمه النص الكلاسيكي . ولما لم يكن ثمة سرد متأكد في النص الكلاسيكي يحمل سمة التفوق والامتياز ، فليس هناك ما يبعد بين القارئ وانحرافات السرد ، وليس هناك أيضا ما يمنع من الضحك الذي يحرمه النص الكلاسيكي في المعتاد ؛ وذلك الضحك الذي يبرز مقدمات النص الكلاسيكي الأساسية ويفسدها . ويعد ذلك الضحك - في جانب منه - ضحكا من أنفسنا كقراء ، كما سبقت الإشارة ، غير أنه يعد أيضا ضحكا من المؤلف (على مفهوم المؤلف وعلى سلطته) . إنه ضحك من النص ومن مكانته كحقيقة فنية ثقافية ، ومن كونه وعاء للمعلومات ؛ وضحك من التقويم والمغزى ذاتها . إن ذلك الضحك - في جانب منه - ضحك من أشياء متنوعة ، ولكنه - في جانب آخر ، وإلى حد ما بفضل الجانب الأول - ضحك من لاشئ إطلاقا . إنه ضحك مصدره اختلاط المعايير الذي أشار إليه كوستلر ولكنه - على عكس الضحك الذي يثيره النص الكلاسيكي - ضحك لا ينتصر فيه معيار سائد على حساب معايير أخرى .

وبصر بارت في كتابه «متعة النص» The pleasure of the text على أن النشوة rapture التي يقدمها النص غير الكلاسيكي (أو نص النشوة) Text of bliss لا يمكن أن تساوى المتعة التي تقدمها الثقافة الكلاسيكية . غير أن هذه النشوة - فيما يقول - ليست مجرد استمتاع بتدمير هذه الثقافة . ويقرر فيما كتبه عن ذي صناديق خاصة أن ثمة «طرفين متباعدين قد أبدعها نص النشوة» «طرف تقليدي مطابق مطيع (حيث يجب أن تستخدم اللغة بطريقة مشروعة متفق عليها كما أقرها الاستخدام المدرسي ، وأقرها الاستخدام الأدبي والثقافي) وطرف آخر غفل متحرك (قابل لأي التواءات وانحرافات) . وهذا الطرف الآخر ليس إلا التأثير اللغوي ؛ أي

تنبثق الفكاهة من السرد داخل النص نفسه . وقد لاحظنا - مع ذلك - أن كوميديا النص غير الكلاسيكي تعتمد - في جانب منها على الأقل - على علاقة هذا النص بالنص الكلاسيكي . وليس الأمر هنا أمر تبديد للعناصر التقليدية ، أو أمر إعادة ترتيبها في النص غير الكلاسيكي ؛ فالنص يفترض قارئاً محدوداً بقوانين النص الكلاسيكي ، ومحملًا بتوقعات اكتسبها ؛ ويمكن للنص غير الكلاسيكي أن يخيبها أو يدمرها . ومن هذا المنطلق تتأثر استجابتنا للنص غير الكلاسيكي بعامل تاريخي (هو طبيعة الحداثة التاريخية للتجارب الحديثة في القصة . والحقيقة أنه على الرغم من هذه التجارب فإن تقاليد النص الكلاسيكي ماتزال هي التقاليد المستمرة في السيطرة على معظم القصص في مجتمعاتنا) . ومن المحتمل ألا يكون قراء المستقبل قادرين على اكتشاف الفكاهة في النص غير الكلاسيكي ؛ وهو احتمال قد يقع نتيجة للتعود المتزايد على طبيعته ، وتزايد تعلم قراءته ، ومن المحتمل أيضاً أن يكون الأمر على العكس من ذلك . ويجب التسليم بأن إبداع النص غير الكلاسيكي وتلقيه عمليتان ماتزالان تتان في ظل وجود النص الكلاسيكي . وقد فرض الوجود الأكيد للنص الكلاسيكي - من بعض الجوانب - على النص غير الكلاسيكي طبيعته ، وفرض طرق قراءته ، كما فرض عليه أنواع الضحك التي جعلها ممكنة .

ولكن إذا كان الأمر كذلك ، فيمكن لنا أن نتساءل عما إذا كان العكس أيضاً صحيحاً ، وعما إذا كان النص الكلاسيكي لم يلزمه بإصرار - خلال تطوره - شبح السرد الجامع الشاذ الذي حاول التخلص منه والسخرية منه . ألم يلزمه ذلك الشبح بدوره حقيقة ويسخر منه ؟ أليس معارضتنا الواضحة - القائمة على التمنيظ - للنص الكلاسيكي في النص غير الكلاسيكي معارضة متناهية السذاجة ؟ وبقليل من التأمل نصل إلى أن هذه هي الحقيقة ؛ ففي إطار تاريخ النص الكلاسيكي يعد ظهور بعض الروايات في القرن الثامن عشر - مثل « تريستام شاندي » لستيرنه ، و« جاك المؤمن بالقضاء » لديدرو - دليلاً على مدى اقتراب تقاليد القصص التقليدي من أن يسيطر عليها - على وجه التحديد - نمط الكوميديا التي كانت على وشك الظهور ؛ ذلك النمط الذي يعتمد على الفوضى والتنوع . ولا نحتاج إلى العودة إلى رابليه Rabelais أو إلى النصوص الحديثة لاكتشاف نماذج من السرد القصصي غريبة إلى درجة بعيدة عن النص الكلاسيكي . ويمكننا أن نجد هذه النماذج حتى في فترات ثبات النص الكلاسيكي واستقراره ؛ بوصفه الشكل المسيطر والسائد من أشكال القصص . وكتابة ستيرنه للرحلة العاطفية A Sentimental Journey وديدرو للراهبة The Nun يدل بمجردده على مدى ما يمكن أن يكون عليه النمط الفاصل بين التقليدية والابتداعية من دقة . وتظهر بشكل متباعد - حتى حينما يعزز النص الكلاسيكي سيادته وسيطرته - روايات نحاكم أسسه .

(ن) حيوانات تبدو مثل الطيور منذ زمن بعيد جداً . في عجائب هذا التصنيف يكون الشيء الذي نفهمه في ومضة واحدة - والذي يقدم في الخرافات على أنه سحر غريب لنسق فكري آخر - من تحديدنا نحن ، ومن الاستحالة المطلقة أن نعتقد ذلك .^(٣١)

يقول فوكو إن نص بورجز حشد مختلط من أشياء متباعدة « يحتوي عدداً هائلاً من الأنساق الممكنة » التي « تتأثر متألفة - دون قانون أو هندسة - في بعد اللاقياس (أو الشذوذ والفوضى) »^(٣٢) ، حيث « تقرب الأشياء وتوضع وتنظم في مواقع مختلفة ومتباعدة إلى المدى الذي يستحيل معه أن نحدد لها مكاناً أو موقعاً مشتركاً يستوعبها جميعاً » .^(٣٣) وما يصدق على هذا المثال يصدق بالمثل - مع بعض التحوير الضروري - على روايات العملاق وبانتا جروويل Gargantua and Pantagruel وأوليس Ulysses وفينيجانس ويلك Finnegans Wake وتريستام شاندي Tristram Shandy و« جاك المؤمن بالقضاء » Jacques the Fatalist ويصدق أيضاً على روايات روب جرييه وبنجت Dinget ؛ فلدينا على وجه الدقة - في كل هذه النماذج - نص يتحدى بتعدد مواقفه وتنوعها حدود النص التقليدي ويجاوزها . وكما يقرر فوكو فإن هذا النص يهز كل الآفاق المألوفة لفكرتنا ، ويهز كل حدود تمثالتنا للعالم ، وافتراضاتنا على قدرة اللغة على تمثيل هذا العالم . إن البعد الذي يسيطر على هذه النصوص هو بعد « الشذوذ » ؛ ذلك أنها نحيلنا دائماً - وبشكل مذهل - إلى عدد هائل من الأشكال الممكنة للنظام ؛ وهي أشكال يدلنا منطقنا على أنها متعارضة ، يباعد منطق القصص الكلاسيكي بينها ويفرقها على أساس أنها أشكال متباعدة ومتعارضة . ومن هنا تكون صعوبة قراءة النص غير الكلاسيكي ، وتكون صعوبة إدراك معناه « والاستحالة المطلقة في اعتقاد ذلك » . إننا في الواقع نستسلم للضحك لأننا محاصرون بين استحالتي : الاستحالة الأولى استحالة تقبل الأنساق المحددة للرواية التقليدية بوصفها بلورة للحقيقة والواقع ، والاستحالة الثانية هي استحالة أن نفكر في الحقيقة التي يرمي بها إلينا النص غير الكلاسيكي ، أو استحالة إدراك الواقع الذي يشير إليه . وهناك دائماً في تمثالتنا للواقع كثير من الجوانب التي نستبعد منها الواقع أكثر مما نحيط بها . ويعودنا النص غير الكلاسيكي على كوميديا التناقض ، وعلى الاستحالة الكوميديا لواقعية شاملة ، أو لأي واقعية على الإطلاق .

لقد ميزنا - إذن - بين نوعين من النصوص ، ونوعين من القصص ، وبين نوعين من الفكاهة فيها : نوع يوجد في النص الكلاسيكي ، وينبثق عن التضاد القائم بين السرد المسيطر والسرد المنحرف أو الشاذ ، والنوع الآخر يوجد في النص غير الكلاسيكي حيث

ما - يبدو نوعا معينا ، وفي ضوء آخر يبدو نوعا آخر . وهناك كثير من الملامح غير الكلاسيكية مضمورة في نص فلوير الكلاسيكي . وهذه الملامح تهدد أحيانا بالقضاء على مبرر وجود الرواية ذاتها .

ونفس الأمر يصدق على رواية النفوس الميتة ؛ فهناك من ناحية التركيز الدقيق والمجهود على التفاصيل ، والتركيز النقدي على المجتمع الذي يرتبط في أذهاننا عادة بأنواع معينة من النصوص الكلاسيكية ، وهناك من ناحية أخرى السرد الدخيل - الذي يشبه السرد في رواية شاندي - الذي ينحرف إلى العرضي ، منككا أي معنى للترابط . إنها قصة هزلية كوميدية ، عجيبة كالشخصيات التي تعرضها . ومن اللافت للانتباه - مع ذلك - أن هذه القصة ربما تنج - عن طريق جذب انتباهنا إلى الطريقة الغريبة التي تؤدي بها وظائفها (أو تخفق في أدائها) - إلى انتزاعنا من «واقع» تلك الشخصيات التي يكون قصد الرواية الأساسي - على العكس من ذلك - هو إقناعنا بها . ونحن مرة أخرى إزاء نص منشطر ؛ نص منقسم ؛ نص كلاسيكي تتحداه انحرافات الذاتية وتقضى عليه .

والأمر مع دون كيخوته أكثر من ذلك وضوحا وبروزا . وفي مناقشتي السابقة لدون كيخوته اعتبرتها مجرد نموذج للنص الكلاسيكي ، ويمكن بالطبع قراءتها على هذا الأساس كما فعل أويرباخ . غير أن النقد المعاصر حول سرفانتس^(٣٥) جعلنا على وعي بالجوانب الأخرى لروايته ، مثل التساؤل الفكاهي المتكرر عن مكانة القصص بشكل عام ، ومكانة هذه الرواية بوصفها قصة بشكل خاص ؛ ومثل الاستعراض الهزلي لتقليديتها ، ولطبيعتها التأملية الذاتية ؛ ومثل السخرية من وجودها بناء قائما على محاكيات داخل محاكيات . وثم مجال فسيح هنا - أيضا - لدراسة التناقضات الكوميدية لما ينشأ به النص عن نفسه وعما يقوم به ، ودراسة الإلحاح المستمر تعليقا على السرد باعتباره - بالضرورة - عملية اختيار واستبعاد . والواقع أن رواية دون كيخوته متميزة من حيث تعقدها بوصفها رواية تمثل الواقعية تمثيلا دقيقا ، وبوصفها رواية تعكس - في نفس الوقت - وعيا بحقيقتها وذاتها ؛ ذلك أنها تتراوح بين التقليدية والابتداعية وتقيم منطلقاتها الخاصة (باعتبارها نصا كلاسيكيا) فقط من أجل أن تتجاوزها وتقضي عليها . وكما يقول روبرت آلتر Robert Alter «فإن أعظم مثيرات الشخصية أو الحدث روعة تحمل في داخلها الشحنة الناسفة المرئية لنقيضها الساخر» .^(٣٦)

وعلى ذلك فالنص الكلاسيكي العظيم والأصيل - الذي يعد مصدرا لكل ما يأتي بعده - هو في الواقع نص متحرك ، متروك وغامض في حقيقته . ولا يستقر النص الكلاسيكي - حتى في بداياته - على أي نوع من السرد الثابت يقوم بتغييره في القرن الثامن عشر ، وبغيره دائما بشكل هائل في عصرنا الراهن . وختاما فإن الفارق بين النص الكلاسيكي والنص غير الكلاسيكي ، والفارق بين نوعي الفكاهة اللذين ينبعان

وتضع تقاليده موضع التساؤل . ويتداخل السرد الشاذ المنحرف - الذي يحاول النص الكلاسيكي أن يقاومه بالضحك منه - في أنواع مختلفة من النصوص . مولدا شكلا خاصا من أشكال الضحك أكثر تدميرا .

وربما كان أكثر من ذلك أهمية أن تبدو في بعض النصوص الكلاسيكية آثار لسرد شاذ منحرف تهدد - في لحظات بعينها - بالقضاء على هذه النصوص من داخلها ؛ تهدد بالقضاء على معناها ومغزاها ، وتهدد بالقيام بدور فكاهي يقوض دعائم هذه النصوص . ولعل هذا يصدق على الروايات العاطفية والرومانسية بصفة خاصة ، حيث تكون درجة التحرر من قيود الواقعية ومن الصدق نفسها مسألة تقليدية . ويمكن أن يؤدي هذا التحرر من الواقعية إلى ظهور الغريب والشاذ والعجيب في العلاقات الدالة ، كما تظهر في العالم الذي تدل عليه . وهذا القول يصح - أيضا - كل الصحة على رواية تريستام شاندي وليس من الصعب أن نجد أمثلة أخرى في روايات رجل الإحساس

The man of Feeling وقلمعة أوترانتو

The Castle of Otranto وموني ديك Moby Dick

وقصص إدجار آلن بر وفي ذات الوشاح الأبيض

The Woman in White . في كل هذه النصوص جوانب من

الضعف متاثرة ، يبدو السرد القصصي معها على وشك أن يصبح متغابر السمات والخصائص ، ويبدو ضائعا بطريقة مربكة ، وفاقدًا لمبعدة بطريقة كوميدية ، وعاجزا عن أداء وظائفه بطريقة مضطربة . ونلمح أحيانا - وراء المظهر الهادي للنص الكلاسيكي المعاصر - اضطرابا أو ضعفا زائدا يتحدى هذا الشكل بطريقة واضحة .

وتكون المسألة أشد وقعا - مع ذلك - حين نجد في بعض النصوص الكلاسيكية ذات الطابع التقليدي جدا - مثل مدام بوفاري

Madam Bovary والنفوس الميتة Dead Souls

ودون كيخوته - دليلا على ذلك النوع من الضعف والشذوذ . وقد لفت جوناثان كولر انتباهنا إلى الطريقة التي يسخرها فلوير من نوع الروايات التي يكتبها ، حيث يسخر مما يقوم به في كل من مدام بوفاري والتربة العاطفية A Sentimental Education داخل هذه

الروايات نفسها .^(٣٧) ويتنازل النص الفلويري بطريقة فكاهية عن وظائفه ، وأحيانا يتساءل حتى عن قيمته ، وأحيانا يتساءل بشكل خاص عن العمليات الأساسية جدا في النص الكلاسيكي . وعلى الرغم من ذلك تكون آثار الشذوذ والانحراف في نصوص فلوير نادرة ، أو غير بارزة تماما ؛ الأمر الذي يؤكد تصنيف روايتي فلوير في إطار أعمال الواقعية العظيمة ، والكلاسيكية الحقيقية . والذي نصفه الآن هو ما يمكن أن نطلق عليه النص ذا الوجهين ؛ وهو نص تكمن فكاهيته الهدامة خلف واجهته التقليدية وتلوح منها . ولا يعني هذا فقط أن النص يعني أشياء مختلفة لقراء مختلفين ، بل يعني أيضا أن النص - في ضوء

في حالة لا فعالية ضمانا لأن يكون مفهوما - موجودا جنبا إلى جنب - بطريقة متعارضة - مع الضحك المتولد من داخل هذا الغامض والمفضل. ومع ذلك فقد يغزو السرد المنحرف النص الكلاسيكي بطريقة كوميدية بالرغم من سخريته النص منه. ومن النادر أن يوجد نص كلاسيكي أو نص غير كلاسيكي بطريقة قاطعة وحاسمة؛ ومن النادر أيضا - بناء على ذلك - أن يغيب أي من نوعي الضحك اللذين وصفناهما من أي رواية غيابا كاملا.

منها، ليس واضحا إلى هذه الدرجة التي أبرزناها فيما سبق. وقد تضمنت الرواية منذ بداياتها الأولى - كما لاحظت جوليا كريستيفا Julia Kristeva - بذور اللارواية. (٣٧) وتجدر الإشارة إلى أن النقد المعاصر حول النص الكلاسيكي قد انتهى إلى اكتشاف وجود تحولات وتقلبات وأنماط تحويرية - داخل هذا النص - تبدو أليفة له ولصيقة به بدرجة أساسية. وهناك دائما داخل الرواية ككل تعارض بين الواضح والمفضل، بين المفهوم والغامض. و سيبقى الضحك - الذي عن طريقه يبقى النص الكلاسيكي الغامض والمفضل

هوامش

- (١) George Meredith, *An Essay on Comedy*, London, Constable, 1913, p. 81-2.
- (٢) Id., p. 88.
- (٣) Id., p. 90-1.
- (٤) Id., p. 91.
- (٥) Id., p. 89.
- (٦) Id., p. 89-90.
- (٧) Roland Barthes, *The Pleasure of the Text* (trans. R. Miller), New York, Hill and Wang, 1975, p. 3.
- (٨) Philippe Sollers, *Logiques*, Paris, Seuil, 1968, p. 228. Translation mine.
- (٩) Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, Alcan, 1916, p. 27. Translation mine.
- (١٠) لا يحتاج هنا إلى أكثر من مراجعة فينجانس واك *Finnegans Wake* للوصول إلى مقياس يحدد به الفارق بين النص الكلاسيكي ونوع النص غير الكلاسيكي الذي ستعرض له بعد ذلك.
- (١١) Erich Auerbach, *Mimesis*, (trans. W. Trask), New York, Doubleday, 1957, p. 305.
- (١٢) Sigmund Freud, *Jokes and their Relation to the Unconscious*, (trans. J. Strachey), L. London, Hogarth Press, 1960, p. 195.
- (١٣) Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, P. 187. Translation mine.
- (١٤) Id., P. 162.
- (١٥) Arthur Koestler, *The Act of Creation*, London, Pan, 1970, p. 35.
- (١٦) Id., p. 38.
- (١٧) راجع أوريخاخ عن الأسلوب والسرد في رواية العملاق وبانتاجول. (المصدر السابق ورقم ١١) ص ٢٤٤.
- (١٨) في التفرقة بين النص الكلاسيكي والنص غير الكلاسيكي، أتابع تمييز بارت بين النص الكلاسيكي والنص المحدود في كتابه *S/Z*، وأتابع كذلك تفرقة بين «نص المتعة» و «نص الشو» في كتابه «متعة النص» [انظر رقم ٧] وهناك رغم ذلك أسباب واضحة لعدم متابعة بارت في مصطلحاته، فالنص المحدود قد يوصى أن المقصود فقط هو الرواية الجديدة (أو اللارواية) في فرنسا. ومصطلح «نص الشو» له مغزى في سياق الكتاب الذي ورد فيه، لكنه ليس ملائما هنا. ولهذا اخترت الكتابة عن «النص غير الكلاسيكي» وأعني به النصوص الحديثة في مواجهة النصوص التقليدية، ولكنني أيضا أهدف إلى أن يتضمن هذا التعريف بعض النصوص التي ظهرت في القرن التاسع عشر (مثل رواية تريستام شاندى) وبعض الأعمال القصصية التي كتبت قبل ظهور الرواية
- (١٩) Gerard Genette, *'Frontières du Récit,' Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 58-9. Translation mine.
- (٢٠) Id.
- (٢١) Id., p. 59.
- (٢٢) Id.
- (٢٣) Victor Shklovsky, *Sur la Théorie de la Prose*, (trans. Guy Verret), Lausanne, L' Age d'Homme, 1973, p. 211. English translation mine.
- (٢٤) Koestler, op. cit., p. 77.
- (٢٥) Sollers, op. cit., p. 271. Translation mine.
- (٢٦) Id.
- (٢٧) Jonathan Culler, *Flaubert: The Uses of Uncertainty*, London, Elek, 1974, p. 200-1.
- (٢٨) Id., p. 201.
- (٢٩) Barthes, *The Pleasure of the Text*, p. 6-7.
- (٣٠) Jacques Derrida, *Writing and Difference*, (trans. A. Bass), London, Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 256.
- (٣١) Michel Foucault, *The Order of Things*, (translated from the french), London, Tavistock, 1974 p. XV.
- (٣٢) Id., p. XVII.
- (٣٣) Id.
- (٣٤) Culler, op. cit.
- (٣٥) Marthe Robert, *L'Ancien et Le Nouveau: de Don Quichotte a Kafka*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1963; and Robert Alter, *Partial Magic: the Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975.
- (٣٦) Alter, Op. cit., p. 25.
- (٣٧) Julia Kristeva, *Le Texte du Roman*, Mouton, The Hague, 1970, p. 175-6.

مفهوم العمارة الروائية

مارسيل بروست



□ حامد طاهر

لم يحدث لكاتب فرنسي أن استحوذ على اهتمام النقاد ومؤرخي الأدب مثلاً حدث للمارسيل بروست (١٨٧١ - ١٩٢٢). ويمكن القول باطمئنان إن الدراسات التي خصصت لحياة بروست وأعماله تتجاوز في كثرتها وتنوعها كل ما كتب عن روائي فرنسي آخر. ومع ذلك فبداية بروست الأدبية تدعو للتأمل، فقد نشر الجزء الأول من روايته الشهيرة «بحثاً عن الزمن المفقود»^(١) على نفقته الخاصة، بعد أن رفضها الناشر. ومن ناحية أخرى، فإن حوالى ثلثي الرواية الواقعة في سبعة أجزاء لم يُنشر إلا بعد وفاة المؤلف. ولم يبنه النقاد لأهمية عمل بروست إلا في سنة ١٩٢٠، أي قبل وفاة الكاتب بعامين فقط!

وعلى الرغم من أن بروست نفسه ألف في شبابه كتاباً بعنوان «ضد سانت بيغ» *Contre Sainte-Beuve*، هدفه نقض نظرية بيغ التي تذهب إلى أن تفسير أعمال الكاتب لا بد أن يعتمد على أحداث حياته الخاصة، فإن حياة بروست تلقى كثيراً من الضوء على أعماله، بل إنها تفسر تلك الطفرة الهائلة التي أحدثها في المجال الروائي.

نشأ بروست في وسط أرستقراطي، كان يترنح في نهاية القرن الماضي، وبداية القرن العشرين. وقد أصيب منذ الصغر بمرض الربو، الذي فرض عليه ضرباً من العزلة النسبية. وفي سن الأربعين، أي حوالى سنة ١٩٠٩، حُكم عليه بأن ينزل تماماً عن العالم، وخصوصاً عندما أصبحت عيناه لا تتحملان ضوء النهار.. وهكذا تقوقع بروست على نفسه، محاولاً اجتياز ماضيه، وإحياء ما فيه من لحظات رائعة.. ولكن أي اكتشاف عظيم أنجز؟! لقد تعمق القلب الإنساني واستطاع أن يكشف عن أشواقه، وأكاذيبه، ومتاهاته، ونبله.. كذلك تعمق بروست الحب الجسدي، منذ الأحاسيس الأولى لدى الطفل، حتى جحيم الرذيلة. ودون أن يتوه أبداً في التجريد، راح يعبر باقتدار عما يحدث غالباً للناس ولكنهم لا يستطيعون أبداً التعبير عنه (ما أكثر العواطف التي تهرب من اللغة!!). ثم هو شاعر كبير في أعماقه، نجح في أن يروّض في دائرة العمل الأدبي ما كان مقصوراً من قبله على مجال الفلسفة (فكرة الزمن وارتباطها بالحياة الداخلية للإنسان).

في ذلك الوقت، أدرك النقاد أن تحولاً جذرياً قد تم في مجال العمل الروائي، ليس على مستوى فرنسا فحسب، بل في العالم كله فقد هز أسلوب بروست الجديد المفهوم الكلاسيكي للرواية، القائم على السرد، والحبكة، وبناء الشخصيات (الذي يمثله بلزاك). أما المفهوم الجديد الذي أتى به بروست فإنه يقوم على الاستبطان الداخلي. لأدق مشاعر النفس، ورصد حركة العواطف، وانعكاساتها على الجوارح، وتأثير الأشياء الخارجية عليها، وردود الفعل الحادثة، بالإضافة إلى محاولة الإمساك بخيوط الذكريات المتلاشية، والتنقيب المستمر عنها في الأعماق، وإعادة نسجها من جديد..

تظل رواية «بحثاً عن الزمن المفقود» أهم أعمال بروست^(٢). وهي رواية سباعية تقع في سبعة أجزاء يمكن، ترجمة أجزائها وفقاً للترتيب الزمني على النحو التالي:

- ١ - من جانب سوان (سنة ١٩١٣).
- ٢ - في ظل فتيات في عمر الزهور (١٩١٨).
- ٣ - جانب جيرمانت (١٩٢٠ - ٢١).
- ٤ - سدوم وجوموز (١٩٢١ - ٢٢).
- ٥ - السجينة (١٩٢٣).
- ٦ - ألييرتين المختفية (١٩٢٥).
- ٧ - عودة الزمن المفقود (١٩٢٧).



وقبل أن ندخل في قلب المعمار الفني لرواية بروسست « بحثنا عن الزمن المفقود » يصح أن نسجل الآتي : يكاد يستحيل تلخيص الرواية ، ليس فقط لأن التلخيص - كما يشيع - يفسد العمل الأدبي (حيث إننا هنا في مجال دراسته وتحليله) ، بل لأن تلك الرواية ليست رواية أحداث وشخصيات ، إنها رواية ذاتية ، تبدأ من « الأنا » الروائي ، مروراً بالأحداث والشخصيات المختلفة التي تؤثر فيه وتنعكس عليه ، وتنتهي به كذلك . وكما قيل بحق إن رواية بروسست لاكتسب قيمتها الأدبية من مضمونها ، بمقدار ما تكتسبها من شكلها وبنائها .

لقد عدت رواية بروسست إحدى قمم الأدب العالمي في العصر الحديث . ومع ذلك فإن الحياة التي يرسمها الراوي - على مدى تلك الأجزاء السبعة المذكورة من قبل - تبدو ساذجة للغاية : حياة طفل ، مدلل بالثروة ، يفتقد الصحة الجيدة ، ويشغف بالاطلاع واللوحات ، كما يغشى المجتمع الراقى في باريس ، في مطلع هذا القرن ، ولا تكاد اهتماماته الأخرى تخرج عن الزيارات ، وجلسات الشاي ، والاستقبالات ، وعندما تدفعه روح المغامرة إلى مغادرة باريس فإنه يغادرها إلى أماكن قريبة ، وإلى بعض المدن الصغيرة على الشاطئ ولم يُبعد قليلاً حتى فينيسيا في إيطاليا إلا مرة واحدة . وبسبب ضعف صحته ، يتركز حوله اهتمام المحيطين به : جدته ، وأمه ، والربة العجوز ، التي كانت بحق أمة لتزواته الصيبانية . وترغمه صحته الضعيفة على الإقامة مرات عدة في المستشفيات ، حيث يتعلم تحمل الألم ، والتفكير ، والانتظار . ثم يأتي الحب ، ولكنه حب مسمم بالغيرة ، تجاه أقرب الفتيات إلى قلبه : ألبرتين ، تلك الجميلة التي ترفضه في البداية ، لكنها تعود فتحسن استقباله فيما بعد . وعندما يكتشف ، ذات يوم ، أنها ذات طبيعة أنثوية تجاه بنات جنسها ، يقرر أن يتزوجها ، حتى يشفيها من رذيلتها تلك ! وتنشب في أعماقه حرب تتسم بالجبن ، فلا يستطيع أن يمنع حبيبته من الهرب . ثم يتمزق بالهجر ، فيبحث عنها بلا طائل ، حتى يعلم ذات يوم أنها ماتت ، فينتهي كل شيء بالنسيان (أليس كل شيء خاصاً بالزمن !) . لكن في الفترة التي يكون فيها بطل الرواية أشد ما يكون اختلاطاً بالناس ، يدرك أن حبه الوحيد إنما هو للكتابة . وكان منطقته في ذلك أنه إذا كان الزمن يطوى كل شيء ، فلا بد أن يوجد شيء ما يفلت من قبضته ، وهو العمل الفني ، الذي يمكن أن يتسم بطابع الخلود .

هذا هو المضمون بكل بساطة . ونحن لا ننكر أننا في أثناء ذلك نلتقي بكثير من الشخصيات التي رسمها ببراعة ، وبعض الأحداث التي جرى وصفها بدقة ، لكننا نظل - على الرغم من كل ذلك - بعيدين عن جو الرواية التقليدية ، ذات البداية والنهاية ، ذات الشخصية والحادث والحبكة ، ذات اللغة القاطعة والهدف الواضح .

كانت الزاوية التي اختارها بروسست لموقفه الروائي زاوية جديدة تماماً . وهي تتمثل فيما يمكن أن نطلق عليه : تكنيك استخدام الذاكرة . ونسرع فنقول : إن بروسست لا يقيم أي وزن لكلمة الذاكرة بالمعنى العادي المألوف ، الذي نشير به إليها بوصفها الحافظة لأفكارنا ، وإنما يقصد بها الذاكرة العاطفية أو الوجدانية ، أي المنطقة التي تختزن

شئى ضروب الوجدانات والذكريات العاطفية والانفعالات النفسية الدقيقة (مثال : ذكرى ألم فيزيقي هو عودة ذلك الألم نفسه بصورة مبسطة) . وهكذا فإن هذه الذاكرة هي التي يمكنها أن تعيد الحياة للأشياء الماضية ، التي قد نظن أنها تلاشت من حياتنا .

لكن استخدام الذاكرة على هذا النحو ، لا يكفي وحده لاستمرار عمل فني . إنه أشبه بالنور المفاجئ أو الإشراف illumination الذي تحدث عنه الصوفية ، والذي ينبثق فجأة في النفس ، ويكون تلاشيه أحياناً بنفس سرعة وروده . لذلك كان لابد من اختياره بالتحليل العقلي ، كما يُصقل الذهب بالنار . وهذا لأن بروسست يريد أن يكون كل شيء واضحاً ، ظاهراً ، دون غموض .

في هذا التحليل العقلي ، يتم تأمل الرؤية التي نتجت عن التجربة الوجدانية السابقة . ومعنى تأملها لا يبعد كثيراً عن تحديدها ، أو بالأحرى إعادة خلقها ، وهنا تأتي مرحلة التعبير عن تلك المعطيات ، في بناء ملامح ، ولغة متساوية .

وهكذا فإن الرؤية الفنية تتميز لدى بروسست في مراحل ثلاث : الذاكرة الوجدانية ، والتحليل العقلي ، ثم التعبير . وهذا معناه أنه لا توجد أدنى صلة بين هذه العملية الفنية المعقدة واسترسال الإنسان العادي في أحلام يقظته الخاصة ، التي يسترجع فيها ماضيه ، ويعلم بمستقبله . وما أشبه تجربة بروسست في هذا الصدد بتجربة الصوفي ، وما تشتمل عليه من عناصر روحية ، وتأملية ، وتعبيرية .

وبصرح بروسست بأن « الكتاب » بالنسبة إليه يمثل « كلا حياة tout vivant » . وهو لا يقصد بذلك كتاباً بعينه مؤلف ما ، وإنما يعني كل كتب المؤلف ، بل إنه يذهب إلى حد القول بأنه لا يجد بين الكتب المختلفة لمؤلف ما اختلافاً كبيراً .⁽³⁾

المتأثرة جميعاً بعضها إلى بعض . وإذا جاز لنا أن نحدد هذا الخيط لقلنا إنه «الأنا» البروستي ، الذي يدرك بوعي حاد خطوات الزمن وهي تدوس في طريقها كل شيء ، سواء في داخله هو ، أو فيمن حوله من البشر ، ففي أثناء حفل استقبال لدى الكونتيسة دي جيرمانت ، وبينما الراوي جالس وسط مجموعة الأصدقاء القدامى ، يسمع لأحاديثهم ، ويتابع حركاتهم ، إذا به يكتشف أنهم جميعاً قد شاخوا ، وأن زهور أعمارهم قد ذبلت ، وأنهم أصبحوا من الموت قاب قوسين أو أدنى . إذن كيف الخلاص ؟ - إنه يتمثل في ممارسة العمل الفني المرتبط بالخلود ، أو - بعبارة أخرى - في الرؤية الداخلية للإنسان : ومحاولة إحياء ما به من لحظات سعيدة . وكانت رحلة طويلة ، كلفته الكثير ، لكنه قبلها باقتناع ، مكوناً من مشاهداته مادةً لكتاب .

ويمكن القول بأن رواية «بحثنا عن الزمن المفقود» تعدّ من الأعمال التي يمكن مضمونها في شكلها . والعنوان نفسه يدل على ذلك . إنها عبارة عن خروج الإنسان في رحلة للبحث عن ذاته ، تلك الذات المتأثرة قطعاً ، والتي تتأني على قبضة الزمن ، وتسمو عن سلطانه ، كذلك فإنها بمثابة حج متياقزيقي ، يسافر فيه الإنسان ليجد الراحة ، ويطوف بلحظات سعادته الضائعة .

ومما يؤكد وحدة الرواية أن المؤلف قد وجد من خلالها موضوعه الأساسي : لحظات الوعي المفقودة من الإنسان ، ومحاولة إيجادها مرة أخرى . لذلك فإنه لم يفقد قط هذا الاتجاه ، وظل محافظاً عليه ، وسعى بكل الوسائل الفنية لتعميقه : اللهجة واللغة ، والحركة ، والموضوعات ، والزخارف ، والتدرج ، وتعدد وجهات النظر .

يقول جورج بيرويه G. Pironé إن عالم بروس يتسع في دوائر ، من كل الجهات ، وفي نفس الوقت . وهو يتعمق ، ويبلغ جهات الأفق الأربع حول راو لا يتحرك ، بل يبدو غير قادر على قيادة ذلك السيل المنهمر من الذكريات أو إيقافه . لكن هذا العالم أيضاً هو بمثابة سحبه ، حيث نبدأ في مشاهدة العالم من خلال نوافذه الضيقة ، وعندما نفتح الأبواب ، واحداً بعد الآخر ، يتحسن السحن ويتسع ، لكنه يظل سجنًا .

ومع ذلك ، ففي الحجرة الأخيرة ، تنفتح نافذة ضخمة ، ليس على بانوراما بعيدة ، بل على العالم الداخلي الذي يحمله كل منا في أعماقه .^(٩)

ليست بداية الرواية بذات أهمية لدى بروس . وهو في هذا تلميذ وفقى لمالارمييه Mallarmé ، الذي يرى أن الصدفة - التي تلعب دوراً أساسياً في العمل الأدبي - هي التي تمل دائماً فكرتها الخاصة بها ، مؤكدة أو رافضة ، لأنها تحتوي على اللامعقول L'absurde . وقد بدأ بروس غير عالم بما سيؤدي إليه «بحثه» ، لكنه ظل - على الرغم من الظلمة ، والمتاهة ، والمنحنيات - ممسكاً بالخيط في يده ، ذلك الخيط الذي تمثل له ذات يوم في صورة حدس intuition وقاده إلى أن يلتقط - كالمغناطيس - ذكرياته المتأثرة وأحاسيسه ، ويحاول أن يجمعها في مجال محدود المعالم .

ولكى يكون الكتاب حياً ، لابد أن يتسم بطابع عضوي ، أي تتناسق كل جزئية فيه مع ما يسبقها وما يليها من ناحية ، ومع المجموع كله من ناحية أخرى . وهذا يعني أن تسري في خلال العمل كله وحدة ثابتة . ومن المعلوم أن هذه الوحدة لا تبدو من أول وهلة ، على نحو ما يحدث أن يدخل إنسان ، لأول مرة ، كاتدرائية (والتشبيه هنا لبروست) فيتوقف أمام جمال النوافذ الزجاجية ، وتتناسق الأعمدة ، ومكان المذبح ، وفساحة القاعة ، قبل أن يدرك أن هذا كله يمثل كلاً متكاملًا ، وأنه قد أضيف إليه كثير من التحسينات خلال عصور متعاقبة .

وهنا تبرز لدى بروس فكرة مهمة للغاية ، وهي فكرة أن يشيد المهندس بناءً ، ثم يأخذ - فيما بعد - في محو آثار الصنعة منه ، حتى يظهر للناس أخيراً كأنه عمل عفوي . وإذن فنحن هنا أمام نوع من إخفاء الحظية ، وليس غيباً . يقول بروس لأنثريه جيد A. Gide : «لقد كرّست كل جهودي «لبناء» كتابي ، ثم بعد ذلك مباشرة ، فمت بإزالة كل الآثار المرعجة ، المتبقية من عملية البناء» .^(١٠)

ويرد بروس على بول سوداي P. Souday ، الذي قال عن روايته إنها «عدمية» ، قائلاً : «إن آخر فصل من آخر جزء كتب مباشرة عقب أول فصل من أول جزء ، وكل ما بين الفصلين كتب بعد ذلك» .^(١١) وإذن فنحن هنا أمام نفس الموقف الذي يحدث في عملية الكشف العلمي ، أو الاختراع : حدس مفاجئ ، يسطع نوره في داخل الإنسان فيكشف له الأشياء دفعة واحدة ، ثم تأتي بعد ذلك التفاصيل من تلقاء نفسها ليأخذ كل منها مكانه في البناء المفترض .^(١٢)

وعندما يحاول بروس أن يفسر لريفيير Riviere معمار عمله ، يقول : «ومما أنه بناء ، فإنه يحتوي بالضرورة على كُتَل ، وأعمدة . وفي المسافة التي تقع بين كل عمودين ، يمكنني أن أقوم بنقش زخارف غاية في الدقة» .^(١٣)

وفي محاولة لتصوير مجمل البناء الروائي لدى بروس ، يقترح جورج قطاوي G. Cattau أن يعد الجزء الأول كله من السباعية «من جانب سوان» بمثابة الافتتاحية في العمل الموسيقي ، أما ما يُغطى المكان ، فهذا الجزءان الثاني والثالث «في ظل فتيات في عمر الزهور» و «جانب جيرمانت» .. وأما بالنسبة إلى الزمان ، سيد الرواية كلها ، فإنه يشيع في باقي الأجزاء ، بوصفه نوعاً من التصور المسبق للعهد القديم (التوراة) ، حيث تأخذ العلاقة بين مارسيل وألييرتين طابع الشد والجذب ، وحيث يتكرر الحب ، ثم يفتر ، ثم يعود مرة أخرى . بين شارل سوان ، وأوديت .^(١٤)

والواقع أن بروس في نهاية الجزء السابع «عودة الزمن المفقود» يؤكد أنه قد اتبع نوعاً من الحظية الخفية ، التي تفرض - بالكشف عنها في النهاية - قدراً من النظام على مجموع الرواية ، وتظهرها متدرجة حتى التوهج الأخير .

هناك إذن خيط أصلي يمتد ، على طول الرواية ، ليربط الأجزاء

وهكذا يحل الفرض محل التاريخ . وبدلاً من أن « يقص » الروائي ، فإنه « يُطلع » الآخرين على مآلديه . كذلك فإن بروسست يلغى في روايته التتابع الزمني بالمفهوم التقليدي للرواية ، وينحصر عمله حينئذ في « التعبير عن المعنى الغامض أو الخفى لجوانب الوجود » ، وكل ما عليه هو أن يستثير فقط الأعماق النائمة ، ويحس نبض الهوة ، ويتراقص حول الفوهة ، ويتحسس ما هو عويص في داخلنا ... بهذا يتخلص الكاتب - كما يرى ما لارمي - من عجزه ، يمتد في صيرورة عمله الفني .^(١٠)

وقد ثبت تاريخياً أن بروسست كان شديد الإعجاب بدانتي ، صاحب « الكوميديا الإلهية » .^(١١) وإذا كان الشاعر الإيطالي العظيم قد أقام عمله حسب خطة صارمة (ثلاثة أجزاء ، يحتوي كل منها على ٣٣ نشيداً ، وفي كل نشيد عدد يكاد يكون موحداً - بالإضافة إلى نشيد ختامي ، لكي يصل إلى مائة نشيد) فإن الروائي الفرنسي المعجب به ، يخفى مثل هذه الخطة في التقسيم (سبعة أجزاء ، تحتوي على ١٥ جزءاً) بتعدد عناصر الديكور . لقد كان بروسست يدرك جيداً أن عملاً مثل عمله يحتاج إلى معار رمزي ، وتخطيط محكم ، لا تظهر - للوهلة الأولى - عناصر الصنعة فيه .

ومع ذلك ، فمن الممكن جداً ، وبدون أدنى تعسف ، أن نقوم مقارنة بين عمل دانتى وبروسست : ألم يكن بروسست - هو أيضاً - شاعراً ، وبطلاً قام ببحنه الكبير عبر دوائر المعاناة ، وجهامة المدن الملعونة ، ثم عبر مطهر الغيرة ، وجد نفسه يتقاد إلى جنة الزمن العائد ؟!

وأيضاً فإننا نجد لدى كل من بروسست ودانتي ، أن التركيز ينصب على الوحدة الغنائية أكثر مما ينصب على الدعائم التقنية للعمل الروائي .

ومن المهم أيضاً أن كلا الرجلين قد وضع في كتاب واحد : حياته كلها ، وأحلامه كلها ، بعد أن عرف كيف يحول أفكاره إلى حلم دائم ،

• هوامش

- (١) هذه هي الترجمة التي تفضلها لغتان الرواية . فالتعبير العربي « بحثاً عن .. » يكاد يكون مساوياً تماماً لمقابله الفرنسي *A la recherche* ، الذي يعني الاستمرار ، وعدم التوقف . في حين أن ترجمته الشائعة بالبحث عن .. يعمد للمعنى ، ويعمله ساكتا . انظر حول هذه النقطة مقالنا بعنوان « مأساة الزمن عند مارسيل بروسست » . مجلة البيان الكويتية ص ١٤٦ - العدد ١٦٤ - نوفمبر ١٩٧٩ .
- (٢) ترك بروسست مجموعة مؤلفات ، ومراسلات ، ومترجمات إلى الفرنسية ، حسبنا أن نشرها إلى أهمها ، بعد ترجمة عناوينها :
- الملذات والأيام (وقد ورد محرفاً في : الموسوعة العربية المصورة : مادة « بروسست » على النحو التالي : « الأفراح والنوم ! » - معارضات ومختارات - جان سانتويل - ضد سانت بيف .
- (٣) G. Cattani, Marcel Proust, P. 81 - Paris 1958
- (٤) وقد اعتمدنا بصورة أساسية في دراستنا هذه على هذا الكتاب .
- (٥) Correspondance Générale III, 300. Paris 1930-36.
- (٦) Marcel Proust, Paris 1927, P. 43
- (٧) انظر : د . محمود قاسم ، الخيال عند محيي الدين بن عربي
- (٨) Correspondance Générale III, 300.
- (٩) Louis de Robert, Comment débuta M. Proust, Paris 1925, P. 37.
- (١٠) انظر الدراسة القيمة التي كتبها أليكساندر حوال أعمال كافكا ، وأهمها رواية القصر ، والتي قنا بترجمتها بعنوان « الأمل واللامعقول في أعمال كافكا » - البيان الكويتية ص ٩٠ - ٩٩ ، العدد ١٦٢ ، سبتمبر ١٩٧٩ .
- (١١) في سنة ١٨٤١ ، عاد دي بيلري من إيطاليا ، وتحدث كثيراً مع بلزاك حول الكوميديا الإلهية لدانتي . ومن هذه الأحاديث ، استلهم بلزاك عنوان كتابه ، والوحدة السارية فيه « الكوميديا الإنسانية » . ومعروف أن بروسست كان قارئاً شغوفاً لبلزاك .

وأن يستخلص من ذكريات الطفولة الجميلة رموزاً لا تنمحي .

وأخيراً فإن كلا الرجلين قد قصد إلى أن يمنح عمله دلالات متعددة على مستويات مختلفة . وفيما يتعلق ببروسست ، فإنه كان قد أراد أن يجعل لروايته اسماً باطنياً - بالمعنى الفلسفي للكلمة - لا يتم تفسيره إلا في نهاية العمل نفسه .^(١٢)

لقد أنشأ بروسست فنه في شكل نظام مغلق ، ولم يتمن شيئاً أكثر من أن يمتزج بروايته ، حيث يجد فيها ذاته ، ويتوه فيها معاً . وقد كان مؤلف الرواية ويظهرها وشاهدها ، ذلك الذي يقول « أنا » ، هو بروسست نفسه . وهو عندما يحدث حبيبته أليزتين فإنما يخدع نفسه متناسياً وحدته ، ومحاولاً في الوقت نفسه أن يجعل من ذاته اثنين !

ومن الحق أن يقال إن بروسست كان يترك « الميكروغون » لشخصيات إنسانية أخرى ، ذات تعبير مختلف ، ومتناقض ، لكننا في هذه الحالة أيضاً نكون مع صوته الداخلي . والواقع أن شخصيات بروسست تقف في منتصف الطريق بين شخصيات ولیم جيمس ، وشخصيات فرانز كافكا^(١٣) ، فونولوجاتها المتعاقبة تقترب من الصيغة السلبية لدى الأول تارة ، ومن النقص اليائس لدى الآخر تارة ثانية .

لقد لاحق حب الموسيقى والمعار بروسست ، حتى في لحظات نومه الخاطف . وقد اعترف هو نفسه بأنه كثيراً ما كان يسمع في أحلامه غناء ، أو يرى كاندراوية . ولا شك في أن قارئ روايته « بحثاً عن الزمن المفقود » تدهشه كثرة التفصيلات التي ترتبط بتلك الأماكن المعيارية التي زارها وهو صغير ، والتي استمر لها في نفسه أبلغ الأثر .

ويعترف بروسست بأن المدن التي وصفها في روايته (كومباري ، بالييك ، دونسير ، باريس ، فينيسيا) ليست إلا « أزمئة تحولت إلى أماكن » ، وهو يوصينا بالألا نبحت عنها في الأطالس ، لأنها وليدة الإبداع الروحي ، الذي يمثل لدى بروسست الشكل الوحيد للظاقة الإنسانية التي لا يشوب نتائجها أدنى قدر من العبث .



المنفلوطى

في قصصه

مؤلفات المنفلوطى منشورة في أجزاء ثمانية : مقالات نجدها مع بعض القصص القصيرة في أجزاء « النظرات الثلاثة » ، ومجموعة قصص قصيرة في « العبرات » وأربع قصص طويلة هي « ماجدولين » و« الشاعر » و« في سبيل التاج » و« الفضيلة » .

هذه القصص تنقسم إلى قصص مترجمة وأخرى « موضوعية » ، كما يسميها المؤلف نفسه . القصص التي ألفها المنفلوطى ، بعضها خيالي ، يدعى كاتبها أنها حلم جاءه في المنام ، والآخر يقصه علينا المؤلف كأنه حقيقة واقعة ، عاش كاتبها نفس تجربتها قبل أن يسرد علينا تفاصيل أحداثها . إذن فالمؤلف موجود في هذه الكتابات ، لا بصفته كاتباً فحسب ، يمسك بالقلم ويحدث قارئه بكلماته المكتوبة ، ولكن بصفته كذلك واحداً من الشخصيات الروائية ، له دوره في تحريك الأحداث .

يتحدث إلينا المؤلف في هذه القصص التي لعب فيها دور شاهد العيان والراوى القاص ، وكأنه يواجهنا مباشرة ، نحن القراء ، بكلمته التي تعظ وتترعد ، ولا تبغى من سردها هذه الأحداث المعنية إرشاد جمهوره الضال إلى الطريق الصواب .

ليلى عنان

وعلى أساس هذا الاختلاف النوعي نستطيع تصنيف قصص المنفلوطى في مجموعتين : القصص التي تدور أحداثها أمام عين مؤلفنا ، في عالمنا المصرى المعاصر له ، والقصص المترجمة ، التي تدور أحداثها في بلاد غريبة ، مثل فرنسا أو الولايات المتحدة .

هناك إذن قصص « موضوعية » ، كما يسميها المنفلوطى نفسه في مجموعة العبرات ، تقف فيها شخصية المؤلف حائلاً بيننا وبين شخصياتها ، وكثيراً ما يطنى صوت هذه الشخصية المتحدث على سائر الأصوات ، وقصص « مترجمة » لا صوت له فيها ، ولكننا نعرف - مع ذلك - أنه حاضر ، لأنه هو وسيلتنا الوحيدة للوصول إلى ذلك العالم الغريب عنا بكل معاني الكلمة ، فالترجمة تعنى أن هناك مترجماً . وقد تكون شخصية الراوى في هذه القصص لا صوت لها ولا وجود ، ولكن يظل المترجم حاضراً بلغته العربية التي تتيح للقارئ معرفة ذلك

وقد كتب المنفلوطى مقالاته بنفس القلم الواعظ الذى حكى به قصص شباب مصرى عاصر المؤلف فجميعته ، فقصصها علينا لتكون درساً نسترشد بحكمته . ولكنه عندما ترجم قصص الغرام الغربى وقدمها ، استلهم القصة الواقعية الغربية حيادها الظاهري ، واختفى عن أنظار القراء ، وكأنه لا وجود للمؤلف في هذه القصص ، التي بدت وكأنها سرد لواقع لا يحتاج حتى إلى من يقدمه . والعجيب أن المنفلوطى ، الذى أصر على إثبات ذاته في كل قصصه « الموضوعية » ، قد أغفل - في ترجماته للقصص القصيرة - شخصية الراوى حتى وإن كان لها حضور في النص الأصيل . هذا ما يقابلنا في قصتي « الشهداء » و« مذكرات موهوبت » مثلاً ، كأنه يتخلص من الراوى الذى تفرضه عليه صيغة « المقامات » العربية القديمة ، إذا تعامل مع نص غربى تدور أحداثه في أوروبا ، وكأنه يبنى أن تكون له أدنى علاقة بها غير صفة المترجم .

ولكن هذا الهجوم وهذا الادعاء على رجال الدين المسيحي ، ليس القاسم المشترك الوحيد بين بعض القصص المترجمة وبعضها ، فدراستنا لهذه القصص - التي أشرنا إليها من قبل - قد جعلتنا نتوصل أيضا إلى الكشف عن نمط واحد لعلاقات الشخصيات بعضها ببعض ، ورسم واحد لهيكل يحتم على كل قصة أن تتبع نفس طريقة السرد للأحداث .

ويمكننا بلورة هذه الأحداث في النقاط التالية :

- طفلان يتحaban في عالم الطفولة البريئة ، وكأنهما أخوان .
- يقع المخطور عند سن البلوغ ، فتتحول العاطفة إلى رغبة يكون الزواج هو الحل الوحيد لها .
- يطرد الشاب من هذه الجنة وكأنه آدم عليه السلام ، وقد حلت عليه لعنة الله كما هو معروف في الدين المسيحي . وليس هذا مجرد تعبير مجازي ولكنه - على وجه التحديد - ما يقوله بطل قصة «الينيم» التي تلخص أحداثها ببساطة شديدة كل ما يقع في سائر القصص المترجمة .
- يعرف هذا الشاب وحييته الشقاء تارة والأمل تارة أخرى ، حتى يقع المحال الذي يرمى بهما إلى اليأس التام .
- يموت الأبطال لأن الموت وحده يحقق لها حلمها ، إذ يجتمعان في القبر ، بعد أن حرم عليهما الاجتماع في الحياة .

وتختلف الشخصيات والتفاصيل ، وتختلف البلدان بل العصور ، وسرد الأحداث يسير على نفس النمط . حتى وإن اضطر مترجمنا المؤلف إلى كتابة حدث أو اثنين جديدين ، ليكون للقصة المترجمة نفس هذه الديباجة .

وعلى سبيل المثال نطلب الغانية «مرجريت» من عاشقها الجديد «أرمان» أن ينجبها عن بعد . فيكون لها مثل الأخ . ولسنا نرى لهذه الرغبة الجديدة على بظلة قصة «الكسندر دوماس الابن» ، إلا مبررا واحدا ، هو أن يمر العاشقان بمرحلة الحب الطاهر الذي يسبق زوينة الرغبة الجارفة التي تحول جنة البراءة الطفولية إلى جحيم الناضجين الراغبين في الزواج . ولا تكون أمنية «مرغريت» العجيبة هذه أكثر من سطرين ، ولكنها يفيان بالعرض عند المتفولطي حتى لا يشذ أبطال قصته المترجمة «الضحية» عن أبطال قصصه الآخرين .

ويمكننا تلخيص تسلسل الأحداث في صيغة مختلفة ، قد تكون أكثر وضوحا ، على الصورة التالية :

- ١ - الحب العفيف في جنة البراءة والطفولة .
- ٢ - شيطان الرغبة الجسدية يظهر عند البلوغ ، فيكون الطرد من الجنة .
- ٣ - الشقاء للعاشقين ، لأن لعنة الله حلت بهما عقابا على رغبتهما في الزواج .
- ٤ - يأتي الموت حلا لجميع المشكلات ، فالعذاب ينتهي ، ويتم اللقاء المنشود في القبر ، وقد تحقق عقاب العاشقين بحرمانها من اللقاء الجسدي ، وتحقق ما كان يميز الجنة من لقاء روحي لا يعرف لقاء الأجساد ودنسها .

فتحولت خطبة القس وتبرئته للدين إلى اتهام طويل ، يصرخ به العاشق ، ويندد فيه بدين يحرم متعة الحياة والتقاء الأحباء ، في محاضرة طويلة تشغل صفحتين ونصف صفحة ، في حين أن القصة كلها ، بكل أحداثها ، لا تتعدى الثماني عشرة صفحة ! والكاهن في قصة المتفولطي ، لا يرد على الشاب ولا يبرئ الدين من كل ما اتهمه به هذا الشاب في ثورته وحزنه البالغ على وفاة حبيبته . بل أكثر من هذا ، لا يرد عليه عندما يقول له بعد دقائق «اغفر لي ذنبي ...» لا يقول له إنه أخطأ ، وأن موت الفتاة جاء نتيجة جهلها وجهل أمها بالدين ، لأن الدين برئ من هذا التعت الغبي القاتل على نحو ما نقرأ في القصة الأصلية . وهكذا يصل قارئ قصة المتفولطي إلى النتيجة العكسية تماما لما يصل إليه قارئ القصة الأصلية لشتاوبريان . وقد حمل المتفولطي المذهب الكاثوليكي للدين المسيحي ما هو برئ منه .

والقصة الثانية قصة «آخر آل بني سراج» ، لشتاوبريان الفرنسي أيضا . وهي تحكي عن عودة أمير عربي إلى أسبانيا بعد أن خرج العرب منها . ويلتقي هذا الفتى بفتاة من بنات الحكام المسيحيين الجدد للبلاد ، ولا تعرف هذه النبيلة حقيقة أمر الفارس إلا بعد أن تقع في غرامه ، فيحاول كل منهما جاهدا اجتذاب الآخر إلى دينه ، وكل منهما لا يرضى لنفسه خيانة وطنه . ثم يترك كل منهما الآخر يائسا حتى لا يكون سببا في خيانة حبيبته لدينه وعشيرته . وتتحول هذه المأساة في قلم المتفولطي إلى قصة «الذكرى» ، حيث يشي أحد النبلاء بالفارس العربي ، وبينهم زورا بتحرير النبيلة الأسبانية على ترك دينها ، فيقبض على الفارس المسلم ، ويساق أمام محاكم التفتيش حيث يطالب بالتخلي عن دينه . «فطار الغضب في دماغ (الأمير) ، وصرخ صرخة دوت بها أرجاء القاعة وقال ... ما أراد له المتفولطي ضد التساوسة ! وقد أراد له المتفولطي أن يموت أيضا بسيف جلاديه . وتظهر الكنيسة ظالمة في حكمها هذا ، كما رأيناها ظالمة في المطالبة بعذرية البظلة في قصة «الشهداء» . وكانت خطبة الأمير المسلم عنيفة عنف خطبة العاشق في قصة «الشهداء» .

وقد طرأ هذا التغيير نفسه على دور الكنيسة ورجالها في قصة «بول وفرجين» ، ففيها نرى قسا طيبا يلعب دورا لا يكاد يذكر في حياة أبطالها عند «برنارد آن دي سان بيير» ، المؤلف الأصلي للقصة . لكن هذا القس يتحول في ترجمة المتفولطي إلى رجل قاسي القلب ، لا يهمه إلا إرضاء العجوز الثرية التي تبعد فرجين عن أهلها وحبيبها . وأيضا فإنه يقوم بالدور الرئيسي في التأثير على أم فرجين ، التي تنساق وراء بريق المال ، فترسل ابنتها إلى فرنسا ، محطمة بهذا السفر قلب شاب عفا نعيم الحب الطاهر وزهدا في الحياة الدنيا الزائفة . وتكون النتيجة حرمان بول من حبيبته لأنها تموت وهي في طريق العودة إليه ، بعد أن أصرت على الزواج منه .

ومن هذه الأمثلة الثلاثة يتضح أن المتفولطي المترجم كان بغير من النص الأصلي في ترجمته كلها عرض لقس ، فكان يحمله أكثر مما يحتمل في الأحداث الأصلية . وأكثر من ذلك فإنه يخلق له الدور الشرير خلقا . ورواية «آخر آل بني سراج» لا تحتوي أصلا على أي إشارة إلى محاكم التفتيش أو التساوسة .

الكنيسة المسيحية .

وأول هذه القصص الأربع ، قصة «البنيم» ، التي نجد فيها ملخصا مثاليا للبيئة التي حكمت بعد ذلك كل قصصه المترجمة ، سواء كانت هذه القصص أمينة في نقلها إلى اللغة العربية ، أو ملخصة مثل «مذكرات مرغريت» ، أو مختلفة عن أصلها مثل «الشهداء» .

ولن نتطرق بالدراسة إلى هذه القصص كذلك ، لأنها في الواقع تنتمي إلى القصص المترجمة ، فنصفها الأول مستوحى من رواية «مرتفعات وفرنج» . ونهايتها تنقل بتصرف نهاية مسرحية «روميرو وجوليت» .

بقيت هناك قصتنا «الحجاب» و«الهاوية» ، اللتان تقع أحداثهما في مصر ، ولا نعرف لها أصلا غريبا على الإطلاق . وقد استبعدنا أيضا ما كتب في النظرات ، كما سبق أن استبعدنا ما ترجم ونشر فيها . لأن مقالات هذه المجلدات الثلاثة أكثر من القصص التي تفقد في هذا الإطار وحدة القلم والأسلوب والبيئة التي نبغها من مؤلف ، ندرس فكرة بذاتها في مؤلفاته . ومن ثم كان لابد لنا من اختيار محدود للنص الذي نقوم بدراسته . وقد غلبت روح الواعظ والصحن في هذه الكتب الثلاثة على ما كان «موضوعا» فيها ، ففضلنا لذلك استبعادها ، ولو إلى حين . وهي ، على كل حال ، لا تناقض في تفصيلها ما توصلنا إليه من نتائج دراستنا لقصص العبرات .

وقد بدت وحدة المؤلفات «المترجمة» جليلة فيما نشر من قصص قصيرة في هذه المجموعة وفي الروايات الأربع المستقلة ، التي عرفت بأسماء مؤلفيها الأصليين . فما الحال بالنسبة للقصص «الموضوعة» ؟ كل القصص المترجمة تدور حول هذا الحب الذي يرفض له المجتمع تارة ، والأديان تارة ، والقدر تارة أخرى ، الوصول إلى نهايته السعيدة في الزواج ، كأنه المحرم الذي لا ينبغي أن يناله مخلوق على وجه الأرض ، لأن السماء نفسها تأباه ، فما المحرم الذي تدور حوله القصص «الموضوعة» التي تقع أحداثها في عصر مؤلفنا ونحت بصره ، إن صدق قوله ؟

نتخلص قصة «الحجاب» في جملتها الأولى : «ذهب فلان إلى أوروبا وما نذكر من أمره شيئا ، فلبث فيها بضع سنين ثم عاد ، وما بقي مما كنا نعرفه منه شيء» ويندب المنفلوطي في صفحة كبيرة المقطع . التعبير الذي طرأ على هذا «الفلان» ، عندما «ذهب بقلب نقى طاهر (...)» وعاد بقلب ملفف مدخول ، وكانت حياته في أوروبا سبب هذا التطور الجذري في شخصيته .

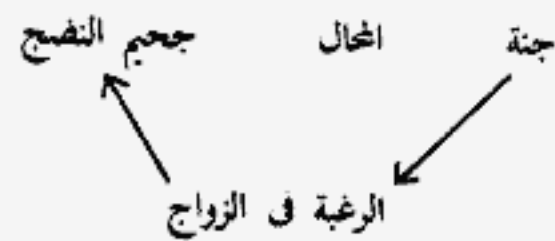
وتتلخص أحداث القصة في أن ذلك الفلان صديق المنفلوطي جاءه يوما يشكو إليه زوجه التي ترفض خلع الحجاب ، لتكون نموذج التحرر الذي يريده للمرأة المصرية ، مؤكدا : «ليس لي في الحياة إلا أمل واحد هو أن أغمض عيني ثم أفتحها فلا أرى برقعا على وجه امرأة في هذا البلد» . ولكن زوجه ترفض أن تحقق له مطلبه ليكون «أول هادم لهذا البناء القديم الذي وقف سدا دون سعادة الأمة وارتقاها دهرًا طويلا» . فالحجاب في نظر «فلان» هذا هو الموت والجهنم (...)

(ولن نكرر هنا ما سبق أن أشرنا إليه في دراستنا السابق ذكرها ، من أن لعنة السماء التي تلاحق آدم ، ورفض الرغبة الجسدية حتى إن كانت في إطار الزواج إنما يمثلان فكرة مسيحية بل كاثوليكية على وجه التحديد ، فلا علاقة لها بترائنا ، لا العربي منه ولا الإسلامي) .

هذه النقاط تلخص مرة أخرى في معادلة بسيطة جدا ، من خلال الكلمات نفسها التي استعملناها لشرح الخط الذي تسير عليه كل قصص المنفلوطي المترجمة :

البراءة في الجنة — الرغبة عند البلوغ — العذاب نتيجة لهذا الاثم — الحل في الموت .

ونستطيع فصل عنصرين أساسيين لهذا التسلسل :



وقارئ هذه القصص يدرك أنه لا مفر للبطلين فيها من العذاب ، فيها ينبغي أن يكون قانون الطبيعة الأزلي ، الذي يحول الطفل والطفلة إلى فتى وشابة لها أحاسيس جسدية ناضجة ، فيكون الزواج هو المخرج الطبيعي المنطقي الوحيد لحبها الشديد . ويصرخ بطل قصة «الشهداء» مؤكدا أن هذا هو قانون الطبيعة بعينه الذي سنه الله عز وجل لمخلوقاته كلها ، فلماذا يحرم عليه وعلى حبيبته .

وقد يسأل القارئ المنفلوطي نفسه لماذا حرم على كل أبطال قصصه «المترجمة» هذه النهاية الطبيعية لحبها ؟

أريد من قارئه أن يثور مثلاً جعل بطل قصة «الشهداء» يثور ، مع أن النص الفرنسي لا يتضمن هذه الثورة أصلاً ؟ أم تراها ثورة المنفلوطي نفسه على وضع يراه ظالماً ، ولا يفهم له مبرراً ، فيكتفي بتصويره مراراً كلما رأى القصة تسمح بذلك ؟ وتبدو المشكلة مفتعلة إذا ما قارنا هذه القصص التي تعرض لعشاق معذبين بالقصص «الموضوعة» التي لا تبحث المشكلة الغرامية ، بل تعالج مشكلة مختلفة كل الاختلاف ، حتى ليعجب القارئ لهذا الكاتب الذي لا يرى الغرب إلا عاشقاً لا يستطيع الزواج من حبيبته ، ولا يرى الشرق إلا زوجاً مضطهداً لزوجته .

فإذا نظرنا في العبرات وجدنا أنها مجموعة قصص قصيرة ، معظمها مترجم ، ولكن بها أربع قصص «موضوعة» ، آخرها قصة «العقاب» . وهي ، كما نخبرنا مؤلفها ، «على نسق قصة أمريكية اسمها : «صراخ القبور» . والمفروض أنها تحكي حلماً للمنفلوطي ، يصور ضم الإنسان للإنسان ، وتقع أحداثها في عالم لا وجود له ، مادامت قد وقعت في رؤية ناظم . ولكن جوها العام وأحداثها تذكرنا بالعالم الغربي زمن القرون الوسطى ، عندما كانت سلطة رجال الدين في أشد هيئته . ولذا فقد أدخلناها في نطاق القصص المترجمة التي تدور أحداثها خارج مصر ، خصوصاً أنها تشتمل على البيئة نفسها التي ميزت لنقص المترجمة كلها ، ويقع بها نفس الهجوم السافر على رجال

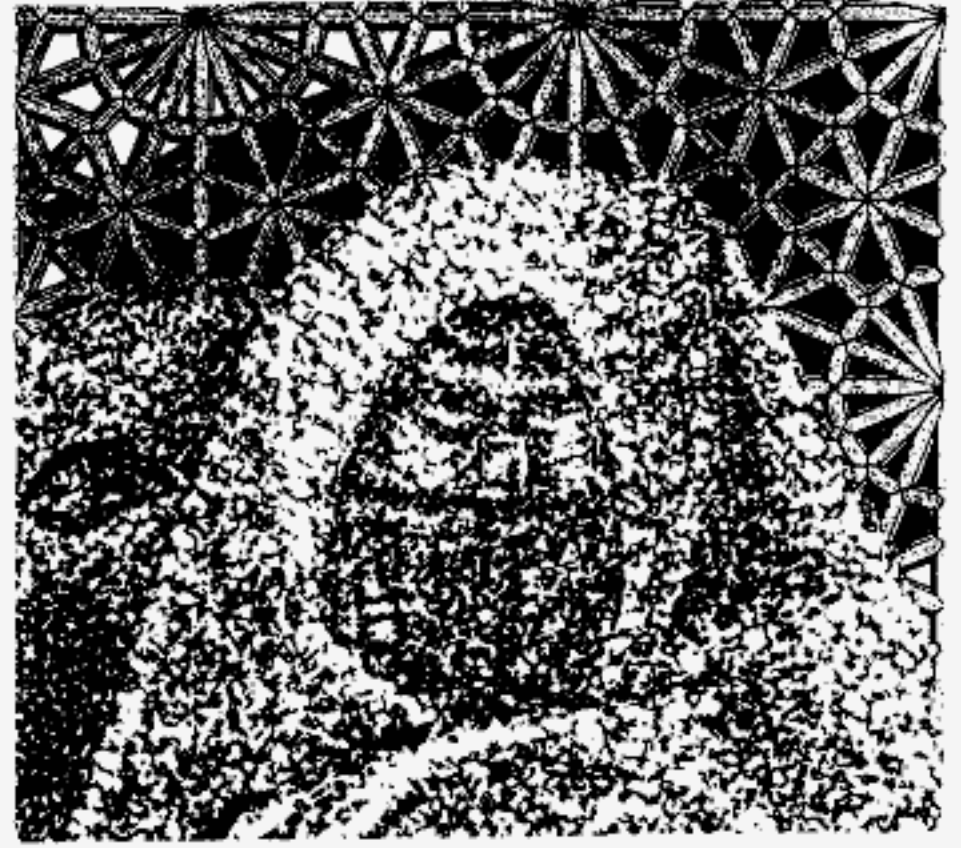
وجدى عليه ، إلا أن الأمة كانت على باب خطر عظيم من أخطارها ، فتقدم هو أمامها إلى ذلك الخطر وحده ، فاقترحه ، فمات شهيدا ، فتجنت بهلاكه . إن المنفلوطى الراوى يحمده الله على سلامة وطنه من الخطر العظيم من رفع الحجاب الذى كان يعنى - بلا جدال - تحول المرأة إلى عاهرة تتردد على «بيت ربية» ، كأننا خلعنا عنها الحجاب لنلقى بها إلى الهاوية . وهذا ما قرره الزوج نفسه قبل وفاته حين قال : «نعم ، إنها قتلتنى ! ولكننى أنا الذى وضعت فى يدها الخنجر الذى أغمدته فى صدرى ، فلا يسألها أحد عن ذنبى»

«البيت بيتى ، والزوجة زوجتى ، والصديق صديقى ، وأنا الذى فتحت باب بيتى لصديقى إلى زوجتى ، فلم يذنب إلى أحد سواى .»
«الهاوية» هو عنوان ثانية قصص المنفلوطى «الموضوعة» . فى مجموعة العبرات التى ندرسها . وهذه الهاوية يقع فيها هنا «فلان» آخر من أصدقاء الراوى : كان شابا ممتازا ، «لا تخيلت صورة من صور الكمال الإنسانى فى وجه إنسان إلا أضاءت لى فى وجهه» . ولكن الظروف أبعدت الراوى عن القاهرة لعدة سنين . وعندما عاد ، وجد المجال قد تغير كلية .

كانت أولى علامات سقوط هذا الرجل (وكانه) مرة أخرى ، آدم المطرود من الجنة) أن هجر زوجته وأولاده ، ثم أدمن شرب الخمر . ونوسلت إليه زوجته «أن يعود إلى حياته الأولى التى كان يحياها سعيدا بين أهله وأولاده» .. ثم كان اللعب بالورق ... حتى فصل إلى تلك الهاوية التى بشرنا بها العنوان عندما يعلم الراوى أن ذلك الرجل الغيور الضنين بعرضه وشرفه أصبح لا يبالي أن يحضر معه أصدقاءه إلى المنزل ، الذين تقول عنهم زوجته البائسة : «وربما حذق بعضهم فى وجهى أو حاول نزع خمارى على مرأى من زوجى ومسمع فلا يستنكر أمرا ، فأفر بين أيديهم من مكان إلى مكان ، وربما فررت من المنزل جميعه ... ماذا عسانا نتوقع بعد ذلك من مثل هذا السلوك؟ كان طبيعيا أن يفقد «فلان» ثروته . وقد رأى المنفلوطى أن يعظه فى صفحات طويلة ، نستخلص منها هذه النصيحة : «إن كل ما يعينك من حياتك هذه هو أن تطلب فيها الموت ، فاطلبه فى جرعة سم تشرىها دفعة واحدة ...» ويتأكد تشييبنا «فلانا» هذا بآدم الذى سقط من جنة الدين المسيحى حين نراه يقول لواعظه الراوى : «إن السعادة سماء والشقاء أرض ، والتزول إلى الأرض أسهل من الصعود إلى السماء ، وقد زلت قدمى على حافة الهوة فلا قدرة لى على الاستمسك حتى أبلغ قرارتها (....) ومادمت قد فعلت فلا حيلة لى فيما قضى الله .» . ويطرد «فلان» البائس من عمله ومن منزله ، ولكن زوجته - تقف إلى جانبه ، «تنظر إليه نظرة الأم الحنون» ، لأنها امرأة شريفة .

وكانت النهاية ، فقد وضعت هذه الزوجة وهى فى حال يؤسها هذا طفلا فقضت حمى النفاس عليها . وجن الزوج ، وأصابته حالة هياج «فوطى» فى تراجع صدر ابنته الوليدة فماتت كذلك . «وما هى إلا ساعة أو ساعتان حتى أصبح مقيدا مغلولا فى قاعة من قاعات الجبارستان . فوارحمناه له ولزوجته الشهيدة ! ..»

والأحداث قليلة فى هذه القصة الهادفة ، والوصف فيها يطول



ومقبرة الآخرة .

ويستطرد المنفلوطى فى الحديث المباشر ، لنعرف ما رده على هذه المصائب «كما يسميها» فورد على من حديثه ما ملأ نفسه مما رجعنا ، ونظرت إليه نظرة الراحم الرائي وقلت ...» وقال الكثير ، حتى إن عرضه استغرق على وجه التحديد نصف الصفحات المخصصة للقصة بأكملها ! ونستخلص من هذا الدرس فى ضرورة إخفاء وجه المرأة المصرية . هذه الفقرة : «.. إنك عشت فترة طويلة فى ديار قوم لا حجاب بين رجالها ونسائهم ، فهل تذكر أن نفسك حدثك يوما من الأيام وأنت فيهم بالطمع فى شئ مما لا تملك بمينك من أعراض نسائهم فنلت ما تطمع فيه من حيث لا يشعرك مالكة؟» وينهى المنفلوطى موعظته مؤكدا : «ورأيتم المرأة الأوربية الجريئة المثقبة فى كثير من مواقفها مع الرجال تحتفظ بنفسها وكرامتها فأردتم من المرأة المصرية الضعيفة الساذجة أن تبرز للرجال بروزها وتحتفظ بنفسها احتفاظها !»
«وكل نبات يزرع فى أرض غير أرضه ، أو فى ساعة غير ساعته : إما أن تأباه الأرض فتلفظه ، وإما أن ينشب فيها فيفسدها» .

عند ذاك ما زاد الفتى على أن ابتسم فى (وجه المنفلوطى) ابتسامة الهزء والسخرية ، وكانت القطيعة بينهما . «وما هى إلا أيام قلائل حتى سمعت الناس يتحدثون أن فلانا هتك السترفى منزله بين نسائه ورجاله» . ومرت سنوات ثلاث على هذا الحال ، ولا ندرى كيف وجد الراوى نفسه أمام بيت صديقه ، «وقد مضى الشطر الأول من الليل» ، ومعه شرطى . ويتوجه ثلاثتهم إلى المركز حيث يعرف الزوج زوجته ، وقد وجدها رجال الشرطة مع رجل «فى مكان من أمكنة الريبة (....) فى حال غير صالحة (....) فهى (إذن) امرأة عاهرة ، لا نجاة لها من عقاب الفاجرات» . وتكون المفاجأة الثانية : الرجل المنهم مع الزوجة هو «أحد أصدقاء الزوج» . وعند ذلك يصاب الزوج «بجمى دماغية شديدة» . لكن المنفلوطى الراوى لا يبرح المكان ، بل يعضى بعالج صديقه هذا كالإبن البار ، ولم يتركه إلا فى القبر ، بعد أن دفنه بيده ، وعاد ليقص علينا هذه الأحداث ، مؤكدا فى نهاية القصة : «لا يهون

كانت هناك الجنة — ثم كان استكشاف نمط الحياة الأوربية
— ثم كان العذاب نتيجة للرغبة في التقليد — ثم يكون الخلاص في
الموت أو



وإذن فقد وقع المخطور هنا ، مثلما حدث في سائر قصص المنفلوطي
الترجمة .

ولكن المخطور قد تمثل في هذه القصص في تحول الحب الأخرى
عند البلوغ إلى رغبة في الزواج ، في حين أنه في القصتين الموضوعتين
يتلخص في أن البطل يرغب في أن يعيش الحياة وفقاً للنمط الأوربي ،
حيث يسقط الحجاب عن وجه المرأة ، فتثير الرغبة عند الرجل .
والمنفلوطي بقولها صراحة لبطله في قصة «الحجاب» .

كانت المرأة ، وهي محجبة ، كأنها الأخت التي لا تدنسها رغبة
من رجل ما هو إلا أخ لها ولكن إذا ما سقط عنها الحجاب ، تحولت إلى
جسد يثير الشهوة الجسدية لدى أي رجل ينظر إليها ... فتتحول بذلك
جنة البراءة إلى جحيم الشقاء ، بعد أن يقع المخطور حين يعرف الرجل
الرغبة الجسدية ، وكان قبل ذلك يجهلها ، وكأنه الطفل البريء الذي
لا يعرف من الجنس الآخر إلا أخته ، وقد حرمت عليه فلا يفكر فيها
لحظة بوصفها امرأة يستطيع الاقتراب منها حتى عن طريق الزواج .

كانت الجنة إذن متحققة عندما كبر كل بطل من أبطال القصص
الترجمة مع فتاة لم يشعر لحظة أن رغبة جسدية تجذبها إليها . وفي
القصص «الموضوعة» ، كانت الجنة متحققة عندما تجاهل المجتمع هذه
المرأة المغلفة التي لا تثير أي رغبة في الرجال لأنهم لا يرون منها شيئاً .
وكل القصص المترجمة منقولة عن «أوربا التي تقف وراء ضياع الشباب
المصري ، إذا ما حاكها في تقاليدها وأنماط الحياة في مجتمعاتها» .

«أوربا» ، في قصص المنفلوطي ، هي الرغبة التي تكون نتيجةها
الوحيدة هي الخروج من الجنة ، وفتح البؤس والشقاء حتى الهاوية ،
فالموت .

وقد عبر المنفلوطي عن هذا بقوله عن بطله في قصة «الحجاب» ،
إنه ذهب إلى أوربا «بوجه كوجه العذراء ليلة عرسها ، وعاد بوجه كوجه
الصخرة الملساء تحت الليلة الماطرة» .

هذا ما تقوله قصصه في معناها الظاهر ، وفي بنية أحداثها
وعلاقات شخصيتها من الداخل . هذا ما يوحي به عالم المنفلوطي
القصصي إلى قرائه . وقد اتقى من الآداب الغربية كل القصص التي تعيد
نفس التركيبة لتؤكد نفس المعنى ، وهو أن الرغبة (حتى إن كانت ظاهرة

لشرح الحال الذي وصل إليه هذا البائس الذي خرج من الجنة ، وكانت
صحبة السوء تمثل الشيطان الذي دفعه إلى الهاوية . أما «الهاوية» ، فهي
ما عرفناه من القصة السالفة ، عندما رأينا زوجاً يقبل أن تظهر زوجته بلا
حجاب أمام أعين أصدقائه ، هؤلاء المقلدين طباع أوربا وسفور المرأة
فيها .

والقصتان مختلفتان في ظاهرها ، فالأولى قصة زوج أراد تحرير
المرأة المصرية عن طريق زوجته ، والثانية قصة زوج جرفته حياة اللهو
والخمر ، فماتت زوجته بؤساً وحزناً . ولا ندرى أي العقابين أشد ،
عقاب الزوج الذي كان السبب في موت زوجته قبل أن يقتل بنفسه
طفله ، أم عقاب الزوج الذي وجد زوجته مع صديق له في وضع شائن
ولقد مات هذا الزوج ، في حين ذهب الآخر إلى حيث لا رجعة للعقل
والإدراك ، فكان ذلك ضرباً من الموت كذلك ، يحل على الأقل مشكلة
الاستمرار في مجتمع طعن في أعز ما لديه ، وهو شرف نسائه ، أو هكذا
رأى المنفلوطي ، وهكذا قال في هاتين القصتين .

وتبدأ كلتا القصتين بصورة سريعة لما كان يتمتع به كل من
الزوجين ، وكأنها كانا في الجنة بعينها . ويقول المنفلوطي في القصة
الأولى :

«ذهب بوجه كوجه العذراء ليلة عرسها ، وعاد بوجه كوجه
الصخرة الملساء تحت الليلة الماطرة ، وذهب بقلب نقي ظاهر ، يأنس
العفو ويستريح إلى العذر ، وعاد بقلب ملثف مدخول ، لا يفارقه
السخط على الأرض وساكنها ، والنقمة على السماء وحالقها» .

ويصف المنفلوطي صديقه «فلانا» قبل سقوطه في الهاوية قائلاً :
«عرفت «فلانا» (...) فعرفت امرأة ما شئت أن أرى خلة من
خلال الخير والمعروف في ثياب رجل إلا وجدت فيها ، ولا تحيلت صورة
من صور الكمال الإنساني في وجه إنسان إلا أضاعت لي في وجهه ...» .

ويحدث ما يغير الصورة كلية ، ويحول البطلين إلى حطام ، عندما
يخطئ كلاهما التصرف ، فيعرف كل منهما الشقاء والسقوط والموت .
ويذكرنا هذا بما حدث «للبيتم» ، بطل القصة «الموضوعة» ، التي
افتتح بها المنفلوطي مجموعة قصصه في كتاب «العبرات» .

إنه يتحدث عن ابنة عمه قائلاً : «أنست بها أنس الأخ بأخته ،
وأحببتها حباً شديداً ، ووجدت في عشرتها (...) السعادة والغبطة
(...) فكنت لا أرى لذة العيش إلا بجوارها» . ثم يقع المخطور ،
فيهرب بعيداً عنها ، ويصف حاله الجديد قائلاً : «وهكذا فارقت المنزل
الذي سعدت فيه حقبة من الزمان فراق آدم جنته ، وخرجت منه شريداً
طريداً حائراً ملتاعاً ، قد اصطلحت على الغموم والأحزان . فراق
لا لقاء بعده ، وفقر لا ساد لخلته ، وغربة لا أجد عليها من أحد الناس
مواسياً ، ولا معيناً» .

كان كل شيء جميلاً ، وكأنه جنة رضوان ، ثم انقلب فجأة كل
هذا الجمال وهذه السعادة إلى شقاء وعذاب لا يجد له المؤلف ولا القارئ
حلاً إلا في الموت الذي يحل كل المشاكل ويريح كل النفوس .
ونستطيع التعبير عن هذا التسلسل الحتمي في الصورة التالية :

مرورها الطبيعي الذي لا غضاضة فيه .

هل يعني هذا أن معرفة الشباب المصري لأوروبا تشبه معرفة الطفل للرجبة حين ينمو فيصبح شابا راغبا في الزواج ؟

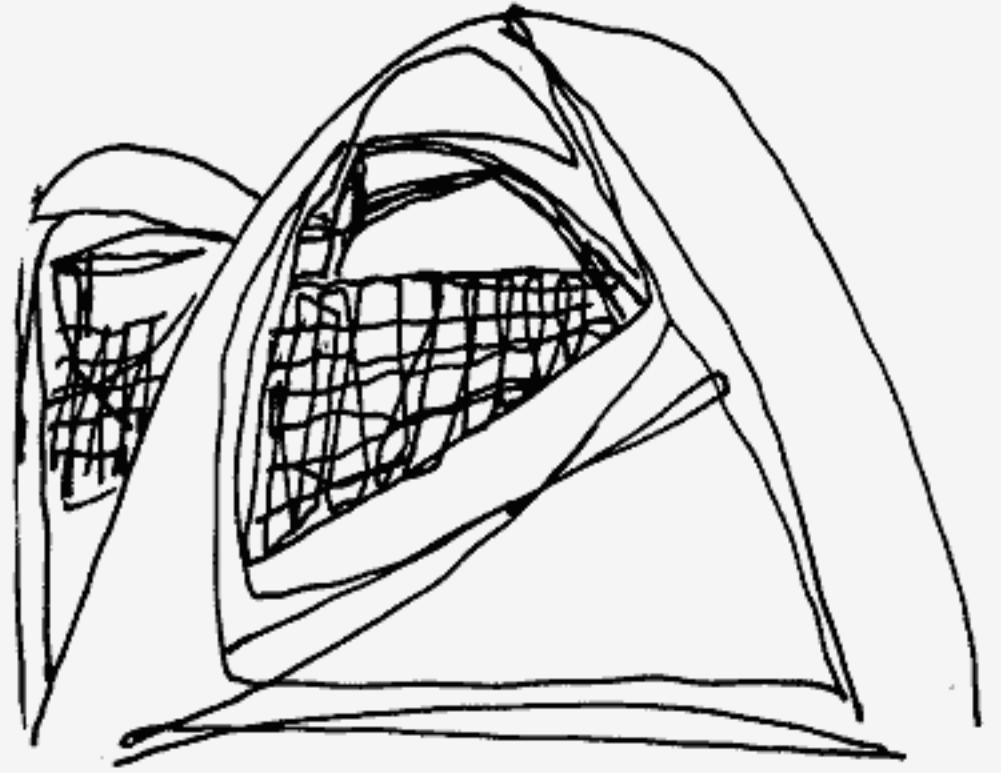
هنا تناقض بين فكر المنفلوطي الذي يجهر به في مقالاته وقصصه ، وبين ما تعنيه قصصه المترجمة والموضوعة إذا قارنا بين بعضها وبعض . وهذا التناقض قد يفسره تناقض آخر أكبر وضوحا ، يتمثل في مهاجمة المنفلوطي أوروبا ومن يحاكيها في تقاليدها من شباب مصر ، من جهة ، وفي نقله ، من جهة أخرى ، لقصص العشق والغرام الأوربية بحذافيرها ، حيث ينقل إلى القارئ قيا لمجتمع تتمثل فيه أجمل المشاعر وأنبها . وقد عرف الجمهور المصري ، بعد قراءته للمنفلوطي ، تقديس الغانية بعد ما بكى لعذاب «مرغريت» غادة الكاميليا ، وقد طهرها حبها من دنس حياتها الفاسقة . وعرف الجمهور ، وبعد وفاة بطلات المنفلوطي ، أن أجمل ما فيهن هو «الفضيلة» التي يقدسها المذهب الكاثوليكي على وجه التحديد والتي تتمثل في العذرية من حيث إنها قيمة في ذاتها ، حتى وإن كانت البطلة لا ترغب إلا في الزواج الشريف .

ونذكر هنا ما كتبه المنفلوطي نفسه ردا على هذا التقديس لفكرة تحرم على العشاق اللقاء في غير القبر ، حيث تلتقي الأرواح ، ولا تتحرك الأجساد ، لأن كل ما يمسها دنس . وكم تبعد هذه الفكرة من التقاليد العربية والإسلامية نفسها ، التي يكتب المنفلوطي كثيرا من المقالات دفاعا عنها !

فلنذكر هنا قصة «الشهداء» ، التي نقلها المنفلوطي عن «شاتوبريان» ، وقد أضاف إليها من التفاصيل ما حولها في أولها إلى قصة أخرى . ثم أخذ حبكة قصة «آثالا» الشهيرة ، وجعل البطلة ، مثل بطلة «شاتوبريان» ، تشرب السم لتحافظ على عذريتها التي كانت أمها قد وهبتها إلى مريم عليها السلام .

وتكون ثورة الشاب العاشق ، وقد عرف أن حبيبته ماتت قبل زواجها بأمر الكنيسة ، أو هكذا فهم ، فإذا به يصرخ : «... تلك جرائمكم يا رجال الأديان ، التي تقتربونها على وجه الأرض ، ما كفناكم أن جعلتم أمر الزواج في أيديكم ، تحلون منه ما تحلون ، وتربطون ما تربطون ، حتى قضيتم بتحريمه قضاء مبرما لا يقبل أخذا ولا ردا ؟ إن الذي خلقنا ، وبث أرواحنا في أجسامنا . هو الذي خلق لنا هذه القلوب وخلق لنا فيها الحب ، فهو يأمرنا أن نحب ، وأن نعيش في هذا العالم سعداء هائنين ، فما شأنكم والدخول بين المرء وربه ، والمرء وقلبه ؟ (...)

«أنظنون أيها القوم أننا ما خلقنا في هذه الدنيا إلا لنتنقل فيها من ظلمة الرحم إلى ظلمة الدبر ، ومن ظلمة الدبر إلى ظلمة القبر؟ بشت الحياة حياتنا إذن ، وبشس الخلق خلقنا ! إننا لا نملك في هذه الدنيا سعادة نجيا بها غير سعادة الحب ، ولا نعرف لنا ملجأ نلجأ إليه من هموم العيش وأرزائه سواها ، ففتشوا لنا عن سعادة غيرها ، قبل أن تطلبوا منا أن نتنازل لكم عنها .» هذه الطيور التي تغرد في أفئائها إنما تغرد بنغمات



لا تبغى إلا الزواج الحلال) لا نتيجة لها إلا الشقاء . وهكذا شئى «الشاعر» «وبول» و«فرجينى» و«ماجدولين» وكل الشخصيات الأخرى لقصصه الشهيرة ، الطويلة منها والقصيرة .

إن نفس المصير ينتظر من وقع من شباب مصر في غرام أوروبا ، وحاكى نظم حياتها وسفور نسائها .

وهنا ، يقف الباحث متسائلا عن هذا المؤلف الذى يسخر قلمه في مقالات عدة ، نشرت في مجلدات النظرات الثلاث ، وفي قصص أهيت خيال الشباب وعواطفهم ، ليجارب أوروبا وتأثيرها المدمر على مجتمع فقد كل شئ ، إذا حاكى تقاليدها وجرر المرأة من سيطرة الزوج وأغلال الحجاب . هذا في الوقت الذى كتب فيه قصصا من أجمل ما كتب ، لا تحكى إلا هذا الغرب والحب السامى الشريف الذى يربط بين أبنائه ، وقد جعل لهم من الصفات الجميلة ما يجعل كل قارئ يحلم بمحاكاتهم .

مقابلة أوروبا في قصصه الموضوعة ، تعادل مقابلة الرغبة في قصصه المترجمة ، وتكون النتيجة واحدة للشخصيات التي لا تجد بعد ذلك حلا لمسائنها إلا في الموت .

ولكن القارئ يلاحظ أن هذه المعادلة لها معنى أعمق ، يجعلنا ننظر إلى المنفلوطي نظرة أخرى .

إن كل شخصيات المنفلوطي في قصصه المترجمة لم تعرف الرغبة لأنها أحببت ذات يوم دون سابق إنذار ، ولكنها عرفت ما - كما حدث لبطلة قصة «البيتم» ، وكما حدث لفرجينى رمز الفضيلة في قصصه - لسبب بسيط جدا وحتمى جدا : كانت البطلة بريئة في حبها عندما كانت طفلة ، فنضجت عند سن البلوغ ، وتغيرت مشاعرها ، وإذا بالرغبة في الزواج تختلط عند ذاك بالحب ... ومن يستطيع إيقاف هذا التطور الحتمى الذى يجعل الصبي فتى والطفلة شابة ، لا يعرفان البراءة إلا إن كانا طفلين ؟ لكنهما يبغيان الزواج إذا تقدم بهما العمر وممرت الأيام

الحب ، وهذا النسيم (...) وهذه الكواكب في سماءها ، والشموس في أفلاكها ، والأزهار (...) والأعشاب (...) والسوارب (...) .. وإنما نعيش جميعا بنعمة الحب . فتنى كان الحيوان الأعجم والجماد الصامت - أيها القساة المستبدون - أرفع شأننا من الإنسان الناطق ، وأحق منه بنعمة الحب والحياة ؟!

«فهنا لها جميعا ، أنها لا تعقل عنكم ما تقولون ، ولا تسمع منكم ما تنطقون ، فقد نجت بذلك من شر عظيم ، وشقاء مقيم (...)»

«كتاب الكون يغنينا عن كتابكم (...) هذا الجمال المترقق في سماء الكون وأرضه ، وناطقه وصامته ، ومتحركه وساكنه ، إنما هو مرآة صافية ننظر فيها فنرى وجه الله الكريم (...) فنسمعه يقول لنا أيها الناس إنما خلق الجمال متعة لكم فتمتعوا به ، وإنما خلقتم حياة للجمال وأحيوه ؟»

والحقيقة أن القصة الأصلية لا تحتوى على هذه الصفحات من الثورة العارمة كما سبق أن أشرنا في أول دراستنا هذه . ومع ذلك ، فالمثفلوطى يضيف إلى النص الأصلي هذه الكلمات العجيبة إذا ما قرأناها في ضوء ما توصلنا إليه ، بعد قراءة كل قصصه المترجمة والموضوعة .

إنها صفحات عجيبة بصرخ فيها المثفلوطى - والبطل في القصة الأصلية برئ منها - في وجه كل من يقف عائقا في وجه الحب ، واكتأله الطبعي بالزواج . إنه يشير إلى طبيعة كلها حب ، ولا تشجع إلا على الحب ، ويتمتع بسيطرة فئة رجال الدين يحرمون على البشر ما أراد الله لهم ... والكاهن في قصة المثفلوطى لا يجيب بل يبدو كأنه يقر هذه الاتهامات ، ولكن القس في رواية «شاثوبريان» يثبت عكس هذا الكلام ، لأن الكنيسة لا تطلب المستحيل من أتباعها ، والزواج لمن يريده ، والعذرية لمن يرغب فيها ، وليست مفروضة فرضا على البشر . وعلى الرغم من ذلك ، أصر المثفلوطى على مهاجمة رجال «الأديان» .

ونعجب إذن لهذا الاتهام العفوى ، وكأن المثفلوطى الذى يتحدث دائما باسم الشخصيات حتى في ترجماته للقصص المعروفة ، كأنما يشور هو نفسه على من حرم الحب على الإنسان ... وكل قصصه تحكم في نفس الوقت بالشقاء والموت على من أحب ، وهو المسلم الذى لا يعرف دينه أى تحريم من هذا النوع ، مادام الزواج هو الهدف .

وإذا ما طبقنا كلامنا هذا على قصصه ، وجدناه فيها أكثر المؤلفين تأثرا بما يحدث لعشاق قصصه ، وأكثر الناس سكباً للعبرات على شخصياته . إنه يضعها كلها تحت رحمتنا في إهدائه قائلا : «الأشقياء في الدنيا كثير ، وليس في استطاعة بائس مثلى أن يحوشيتنا من يؤسهم وشقايتهم ، فلا أقل من أن أسكب بين أيديهم هذه العبرات ، عليهم يحدون في بكائهم تعزية وسلوى .» وبين هذه الشخصيات الزوجان اللذان أحبا أوروبا وقلدا نمط حياتها ، فكانت الهاوية وكان الهلاك لهما ، وكانت الفجيعة فيها .

هل كان المثفلوطى ، الذى يعذب شخصياته ويسكب العبرات عليها ، مدركا أن معرفة أوروبا قد تكون - مثل الرغبة في الزواج - أمرا

من المحتم على شباب عصره أن يلقاه ، فلا يستطيع أن يقاوم إغراءه ، مثلاً لا يستطيع بطل من أبطال قصصه الغرامية الهرب من الحب والرغبة في الزواج ؟ وهل يشرح هذا معرفته هو بأوروبا ، خلال قصصها الجميلة التى نقلها إلى قرائه بعد أن وقع هو نفسه في غرامها ، فكانت من أجمل ما كتب ، من حيث الأسلوب والعرض ، وكانت - من ثم - ثورته على من يحرم هذه الأحاميس الجميلة والمشار النبيلة التى عرفها بين صفحات حياة مابجولين والشاعر وغيرهما من الشخصيات ؟

إذا أحب شاب فتاة ، ورغب في الزواج منها ، مات بعد عذاب طويل دون الوصول إلى غايته المنشودة .

وإذا أحب رجل نمط الحياة الأوربية ، ورغب في رفع الحجاب عن المرأة ، مات بعد عذاب طويل ، دون الوصول إلى غايته المنشودة .

هذه هي النتائج التى يصل إليها قارئ قصص المثفلوطى ، المترجم منها والموضوع - فلا حياة بلا حب عنده ، ولا حب بلا بأس . وقد يكون هذا البأس نفسه نتيجة السؤال الذى لا يجد عنه المثفلوطى جوابا .

كل قصصه تبدأ بصورة الجنة التى نحيا فيها شخصياته ، ثم لا تلبث هذه الصورة أن تختفى ، وتبدأ رحلة العذاب ، حتى يريح الموت أبطاله من شقايتهم . وقد يكون المثفلوطى أول من ثار على هذه الحتمية ، لأنه لا يجد جوابا عن سؤاله : كيف تستطيع أن تمنع هذا ؟ كيف تستطيع أن تمنع الطفل من أن يكبر فتتحول نظرته إلى حبيبته فيرغب في الزواج منها ؟ وكيف تمنع الشباب المصرى من الجرى وراء سفور المرأة وأنت أول من أحب الغرب ، فقدم قصصه الجميلة ومشارعه النبيلة ، وصور قوما كان سفور المرأة عندهم القاعدة ؟

لا نستطيع إلا ملاحظة هذا التناقض في قصص المثفلوطى ، بين المترجم منها والموضوع ، أى بين وجهى فكر واحد ، مزقته المشكلة وحيرته . وقد يكون هو السبب في ثورة المؤلف على «رجال الأديان» الذين يحرمون الاختلاط والحب . ومع ذلك فقد حدث إزاء الأدب العربى ، حين حاول عاشق قصص الغرب مدهنة تناقضاته ، بأن قدم قصص العشق والهيام وسفور المرأة «مترجمة» ، وكأنه يأمرنا أن نقرأها مثله دون محاسنها ، في حين صور لنا ما قد يحدث إذا ساورتنا الرغبة في تقليدها في قصص «موضوعة» ، تنوعنا إذا نحن أردنا أكثر من ذلك ، وانتقلنا من القراءة إلى الممارسة ، كما ينتقل الطفل من الحب الأخوى إلى الرغبة في الزواج ...

ولكن ، أكان في استطاعة المثفلوطى أن ينجح فيما أخفق فيه أبطال قصصه أنفسهم ، وأن ينتقل من مرحلة الطفولة إلى مرحلة البلوغ ، حتى وإن كان الموت هو النتيجة الوحيدة المرتقبة لهذا التطور الطبيعى ؟

• هوامش

- (١) تناولنا هذا البحث بالتفصيل بعنوان : «دلالة أوروبا» في قصص المثفلوطى (تحت الطبع) .
- (٢) انظر د . عبد المحسن طه بدر : «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر» ، ص ١٨١ وما بعدها .

قصص

حبي الطاهر عبد الله الطوسي يلى

تستعصى قصص حبي الطاهر عبد الله الطويلة - مثلها في ذلك مثل قصصه القصيرة - على محاولات التبريد والتصنيف في أية قوالب سهلة أو تصنيفات مدرسية معروفة . فقد رفض حبي الطاهر عبد الله منذ مطلع حياته الأدبية أن ينضوى تحت لواء أية جماعة ، أو يندرج ضمن أى إطار جاهز ، أو يتبنى المفهوم السائد للقصة وقت وفوده إلى ساحتها ، فهو ينفر من التقليد والتكرار . ولذلك فقد وهب نفسه للمغامرة الدائمة مع أدواته التعبيرية وحدوسه ورؤاه ، محاولاً - منذ تجاربه الباكورة - أن يطرح تصوراً جديداً للكتابة القصصية يخلصها من كل عثرات التقليدية ونهبات العواطفية « الستمتالية » الزاعقة ، ويمكنها من استيعاب التغيرات الجديدة في الرؤية والحساسية والفهم .

صبرى حافظ

لم تكن مغامرة حبي الطاهر عبد الله تخللاً من الشكل ، بل كانت انفلاتاً من ربة العبودية لشكل بعينه ، أو لفهم ثابت غير متحرك للقصة وللعالم . ولم تكن هذه المغامرة تملصاً من التراث التقليدي للقصة وإنما تشوفاً لاكتشاف شكل جديد ونسق تعبيري جديد ، يثرى كل ماله قيمة في هذا التراث ، دون أن يتذله بالنسخ أو التقليد . لذلك كان لابد أن تتخلى مغامرة حبي الطاهر عبد الله في طموحه هذا عن لغة القصة التقليدية ، وأن تنحت لغتها الخاصة وتراكيبها الخاصة ، وأن تنشئ إحالاتها المتميزة ، وقواعدها في التقديم والتأخير ، وترتيب المفردات .

أهميتها ، بل حاول أن يجاوز هذه الإنجازات على الدوام ، وأن يحوب أرضاً جديدة يختبر في فياها الفكر حدوسه ورؤاه ، ويهتك عبر هذا الاختبار المتواصل ألقنا بالعالم وبالفن على السواء .

وحق نعرف كيف استطاع حبي الطاهر عبد الله أن يحقق هذا الإنجاز المدهش فإننا سنحاول التريث أمام قصصه الطويلة - ولا أقول رواياته - لتأمل بعض تفاصيل محاولته في أن يطرح عبر هذه الأعمال تصوراً جديداً للقصة الطويلة ، يمكنها من استيعاب التغيرات الجديدة في الحساسية الفنية التي حاولت القصة القصيرة ، لدى حبي وغيره من كتاب القصة الجديدة ، بلورتها طوال العقدين الأخيرين . صحيح أن محاولة عزل أعمال حبي الطاهر عبد الله الطويلة عن بقية عالمه فيها شئ من الاعتساف ، غير أن هذه الدراسة ستحاول التخفيف من حدة هذا

ومن خلال هذه اللغة الجديدة خلق حبي الطاهر عبد الله عالماً جديداً متميزاً بجذته وصلابته وعمق حسه وبصيرته ، عالماً على قدر كبير من الدينامية والحيوية والتألق ، استطاع من خلاله أن يبلور الكثير من رؤى الواقع التحتية ، وأن يمزج بين قواعد التراث الشفهي وتقاليد التراث المكتوب ، وبين نحو اللغة الفصحى وأجرومية اللغة العامية ، وبين رؤى الإنسان المقهور وعقلانية المثقف المستوعب لتيارات واقعه التحتية ونبضه الدفين . وبهذا العالم أصبح حبي الطاهر عبد الله جزءاً جوهرياً من واقع الحساسية الفنية الجديدة في القصة المصرية ، لأنه واحد من الذين شاركوا في صياغة مفرداتها رؤية وبناء خلال تشوفه الدائم للتجريب ومغامرته المستمرة مع المستقبل . لم يسترح حبي الطاهر عبد الله ، طوال رحلته الفنية الحصرية ، أبداً إلى دعة إنجازاتها مهما كانت

الاعتساف بربط هذه الأعمال الطويلة بغيرها من قصص يحيى القصيرة . وقد كتب يحيى الطاهر عبد الله ثلاثة أعمال قصصية طويلة هي (الطوق والإسورة) عام ١٩٧٥ ، و(الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة) عام ١٩٧٧ ، وأخيراً (تصاوير من التراب والماء والشمس) عام ١٩٨١ . وستناول هذه الأعمال الثلاثة بنفس ترتيب ظهورها لندرس البناء والرؤية ، وتتعرف إشكاليات الوعي والمهار الفنى في جدلها المستمر في هذه الأعمال الثلاثة ، من أجل بلورة عالم غنى بالرؤى والأحاسيس والدلالات .

(١) الطوق والإسورة :

تبدأ (الطوق والإسورة) ، كما تبدأ أى قصة قصيرة ليحيى الطاهر عبد الله ، بتلك الجملة القصيرة الحادة المتميزة بالصياغة والتركيب ، الرغبة في تكثيف قدر كبير من الوقائع والمعلومات في مساحة صغيرة . إنها في الواقع تبدأ بقصة قصيرة بحق ، سبق للكاتب أن نشرها في مجموعته الثانية (الدف والصندوق) ، هي قصة (الشهر السادس من العام الثالث) . وهي لا تكتفى بهذا ، بل تتضمن كذلك مشاهد قصة قصيرة أخرى هي (الموت في ثلاث لوحات) من نفس المجموعة . ولبدء هذا العمل الطويل بقصة قصيرة دلالة مهمة تجاوز وشائج القرى بين قصص يحيى الطاهر عبد الله القصيرة وأعماله الطويلة ، وتلفت النظر إلى طبيعة المهار الفنى لهذا العمل من ناحية ، وإلى لجوئه إلى نفس قواعد الإحالة الفنية والبناء التي أرسى معالمها في مجموعتيه الأولىين (ثلاث شجرات كبيرة تلمر برتقالاً) و(الدف والصندوق) .

لقد أراد منذ المدخل الأول للقصة أن يلفت انتباهنا إلى أهمية دراما التراكبات العنوية الصغيرة ، والأحداث العارية من كل غرابة أو استثنائية ، والاستئصال الحاد للميوعة الانفعالية في رواية هذه الأحداث وتقديمها ، وإلى أهمية المشاهد الطقسية ذات الإيقاع البطئ ، التي يلعب فيها التكرار والإيقاع دوراً عظيماً ، كما أراد من خلال اللجوء إلى العناوين الفرعية الكثيرة التي استخدمها في هذا القسم الأول - (أقصد في هذه القصة القصيرة التي استعملها مفتتحاً لعمله الطويل) - والتي تخلى عنها بعد ذلك في بقية العمل ، أن يلفت نظرنا إلى خاصيتين أساسيتين في البناء ، أولاهما مسألة إجهاض التوقع ، والتضحية بأنشطة «وماذا بعد» التي تحوز على انتباه القارئ وتقتنصه في شبكتها المغرية ، فليس المهم هنا هو ما يحدث ، ولا حتى الطريقة التي تتابع بها الوقائع ، بل وطأة الحياة اليومية العادية على البشر وبجالاتهم من أجل الاستمرار . وثانيتهما هي محاولة تقنين الحكاية وخلق قواعد للإحالة والتلقي والاستجابة ، في نفس الوقت الذي تطوق فيه هذه القوانين الأحداث ، ونحكم قبضتها كالسوار حول مصائر البشر ونحوالاتهم ، على نحو تصبح معه قوانين الحكاية الفنية في صرامة قوانين الواقع الذي نطمح إلى أن تأسر كل ماهو جوهري فيه ، وأن تستقطر ما ينطوى عليه من خصوصية وبراء .

في هذا المدخل القصير ، أو بالأحرى في هذه القصة القصيرة المتكاملة ، يقدم يحيى الطاهر عبد الله قوانين القصص وقوانين العالم الذي

يتناوله هذا القصص معاً وقد امتزجا وتكاملا . ففي المقطع الأول «الغائب» نعرف أن مصطفى قد غاب منذ عامين ، ونعرف أيضاً من خلال صياغة هذه الحقيقة وتقديمها على غيرها من الحقائق أو الوقائع أو الأحداث ، أن لهذا الغياب سطوة واضحة وألوية على ماعداه . وفي المقطع الثاني «عقل حزينة ، قلب أم» ، نعرف أن المنطق العقلي الذي يسود هذا العالم ، الذي غاب عنه مصطفى وغاب معه النور من عين الأم اليمنى ، هو نفسه منطق القلب ، فكلا المنطقتين يسفر عن نفسه عبر مفردات الآخر ، وأن هناك جدلاً دائماً بين المنطقتين ، كجدل الحضور والغياب الذي يتبدى من خلال سطوة شخصية مصطفى الغائب على حاضر الأم وعالمها ، وعلى حاضر البنت «فهيمة» ، شقيقة مصطفى الكبرى ، التي تعيش في ظل الأم وفي ظل غياب مصطفى أيضاً . ونعرف كذلك تفاصيل الحياة اليومية و - بالأحرى - طقوسها ، في بيت الأم حزينة ، التي يحكمها أب مقعد ، يعد حضوره المشلول نوعاً آخر من الغياب وإسهاماً في إحكام قبضة هذا الغياب الثقيل على عالم هاتين الأنثيين . ثم يقدم لنا المقطع الثالث «نجيت البشارى في حديث بقطة» الأب القعيد ، لا كما تراه الأم في المقطع السابق عبثاً يحمل في قفة من الشمس إلى الظل ومن الظل إلى الشمس ، بل رجلاً لا يزال - على الرغم من إصابته بالشلل - يشعر بمسؤولية الرجال ، ويعانى من شظف الحياة وقسوة الأقدار .

وما إن يكتمل تقديم الشخصيات الأساسية الأربعة ، في تشابكها وتفاعلها معاً ، حتى يحيى المقطع الرابع «من حكم الليل معلم القرى» ليلبور لنا طبيعة القانون الأخلاقي الذي يحكم مصائر الأشخاص في هذا العالم الصعدي المغلق ، هذا القانون الذي يوشك أن يكون في صلاية القانون الطبيعي ، الذي يحكم سقوط الشهب وانقراض الصواعق ، وتعقيده ، فهو قانون ينطوى على قدر ملحوظ من المفارقة والتناقض ، حيث تندغم فيه الرهبة في الحماية والخوف في الإحساس بالأمان . ولا يكتفى هذا المقطع بذلك ، بل يقدم لنا أيضاً مجموعة من الإشارات الرهيفة الدالة على كل ما سيدور في العمل من أحداث قادمة . ثم يحيى المقطع الخامس «الصبية مضطربة والليل رفيق الأفكار» ليقدّم إلينا مجموعة من تجليات هذا القانون الذي رسمه المقطع السابق ممتزجة مع محاولات مراوغة هذا القانون ومع أشكال تحديه ، وليرسم لنا - كما يقول عنوانه - بعض سمات الاضطراب الذي تعاني منه فهيمة ، والذي يقترب بها من حافة اقتراف الكبائر مع المحارم ، دون أن يقع بها في محظوراته ، حتى يهيب القارئ - من خلال هذا المنشئ الحرج على الصراط - لتقبل جدل العناصر المتناقضة تحت قشرة السرد الهادئ العارى من أية عواطفية أو ميلودراما .

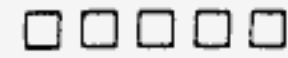
وتستمر المقاطع بعد ذلك حتى تبلغ ثمانية عشر مقطعا ، يقدم كل مقطع منها عنصراً من العناصر المهمة والفاعلة في هذا العمل ، مثل دور الخرافة في تصعيد الخوف من المجهول وفي تخفيف حدته في الوقت نفسه ، من خلال العجربة هاتكة السر عن المستقبل . وسارقة الكحل من العين معاً ، ومن خلال دورها الآخر في خلق نوع من التواصل مع هذا العالم المجهول ودرء شروره كما تتمثل في الشيخ موسى وجامع نذوره .

السواء ، وهى التى تعرف ما يجب عمله وما لا يجوز اقترافه . ومادام الابن الأكبر غائباً ، فليس من يرمى فيهمة سواها ، وليس أوفق لرعاية البنت من الزواج . لكن هل يمكن أن يتم الزواج دون موافقة الابن مصطفى الغائب ومباركته ؟

وتحجى موافقة مصطفى ، ويحجى معها أيضا خبر زواج مصطفى من بنت شامية ، فلا بد أن يمتزج فرح الموافقة على زواج البنت فى داخل حزينه بالتوتر والخوف من المجهول المتمثل فى تلك المرأة الغريبة ، التى اختطففت الابن الوحيد . إن هذا هو عالم جدل الأضداد المستمر بنفوره الدائم من اللون الواحد وشغفه بالظلال المتصارعة . وتتزوج فهيمه من الحداد الجبالى ، وكما بدأت مسألة زواجها بهذا الجدل مع زواج مصطفى (جدل الحضور والغياب) ، تستمر خطوتها مضفورة بما يجرى هناك فى الشام البعيدة .. فما إن تجهض زوجة مصطفى فى شهرها الرابع حتى تبدأ فى التعرف على العناصر التى ستجهض زواج فهيمه بأكمله ، إنها عناصر الإحباط والعنة التى تعوق الحداد عن أن يفلح أرضه ، ويرمى بذوره فى تلك التربة المنشوفة للخصب منذ زمن طويل . وما إن تعرف حزينه حتى تأخذ مقاليد الأمور فى يدها ، فى محاولة منها لفك طلسم السحر الذى يكبل الحداد ويمنعه من معاشره زوجته . وهناك تبدأ رحلة الجرى وراء الخرافة فى عالم مغلق عامر بالقهر وفوران الشهوة والخوف من المجهول . فالحداد العاجز قد تحول إلى كائن جارج يدافع عن نفسه بشقى الطرق العدوانية ، بما فى ذلك اتهام فهيمه بأنها عاقر . وحزينه تعرف أنها لو طلق البنت ولا حفتها هذه اللعنة لانتبت إلى الأبد كل آمالها فى المستقبل ، أى مستقبل . ولذلك استماتت حزينه فى الدفاع عن ابنتها بضراوة أم فقدت كل شئ عدا هذه الابنة ، وفى مطاردة كل الرقى والوصفات حتى تحمل الابنة أوفىك سحر الزوج العتبن . ولما ضاقت بها السبل أخذتها إلى المعبد القديم حتى تشاهد رب النسل الحجرى المكشوف العورة ، إله الخصب فى الزمن القديم . وفى القبو المظلم يتحرك هذا الإله صوب فهيمه ويعمل آله فيها فتغيب عن الوعى ، وتحضرها كل أحلام الإخصاب الحسى وروائح العرق والشهوة . وتحمل فهيمه ، وعندما يكبر بطنها ، ويتأكد مع الشهر الرابع حملها ، يطلقها الحداد ، فهو وحده الذى يعرف أن ما فى بطنها لا ينتمى إليه .

لكن بين المعرفة ومواجهة الناس بالعجز فجوة لا يستطيع الحداد عبورها ، هى تماماً كالفجوة بين الواقعى والخرافى ، التى نفذت منها النطفة إلى أحشاء فهيمه فى ظلام قبو المعبد العبق بالبخور والأساطير والتواريخ والأسرار . فى قاع هذه الفجوة يحتم العجز على صدر الحداد صحيح أنه طلقها ، لكنه لا يستطيع قتلها لاقترافها الحرام حتى لا يعلن عجزه طوال أكثر من عام من الزواج ، ولا يملك إلا أن يتقبل ابنتها ابنة له وأن يعلن من خلال رغبته فى المشاركة فى طقس التسمية (هو يريد أن يسميها حورية ، أما الأم والجدة فقد سمياها نبوية) ، ومن خلال إغداقه المال والهدايا عليها بل من خلال رغبته المجهضة فى رد فهيمه إلى عصمته - يعلن أنها من صلبه . وإذا كان فى هذا كله تكثيف شديد لقهر الحداد وعجزه ، فإنه يبلور قدرة الخرافة على التسلل إلى ثنايا الواقع ، والسيطرة على مقدراته ، وفرض منطقها الخاص - الذى يستند بذوره إلى وقائع وأحداث صلبة - على منطق الواقع وموضوعاته . فنطقها

ومثل طقوس التعزم التى يمارسها الشيخ موسى فى عالمه المسربل بالخرافات والمعجزات والأسرار لإحضار الابن الغائب ، والتى لا يلبث أن يستجيب الابن بعدها فيرسل الخطابات والنقود ، تحضر منه رسالة وشارة وإن ظل هو غائبا كما كان . ومثل وطأة الانتظار الذى لا تحكّم فيه الصلة بالغائب بقدر ما تتضاعف حدتها فتتفاعل مع وطأة المعجز المادى والعضوى والمعنوى لتطبق كالطوق المحكم على حياة الشخصيات ومصائرهما . ومثل تخلق الجسور الواهية بين عالمى الحضور والغياب فى هذا العمل ، وتبلور سطوة هذه الجسور على الرغم من وهنها ورقتها . ومثل الشيخ الفاضل - هذه الشخصية الجديدة المفارقة لعالم العمل القصصى والوثيقة الصلة به فى الوقت نفسه - الذى يقف على حدود هذا العالم دون أن يتدغم فيه ، ويفقد قدرة التأثير عليه ، متصوراً أنه قد ينجح فى أن يصبح مراقباً محايداً فى هذه الدراما الحادة وأن يرتفع على تفاصيلها دون جدوى . ومثل عنصر السفر المستمر الذى يقدم لنا نوعاً من الصلة المستمرة بين عالم القصة الصغير المعزول المغلق على ذاته ، والعالم الخارجى الذى يوج بالوقائع والأحداث التاريخية والسياسية من جهة ، وعالم التراث والأساطير الشعبية التى تتفاعل فى جدل مستمر مع الواقع القصصى والواقع الخارجى من جهة أخرى . ومثل عنصر التعزيم المستمر فى طبيعة الأشياء والعلاقات والوقائع ، الذى يبدو للعين المراقبة المشاركة ، كعين الشيخ الفاضل ، نوعاً من التدهور ، فى حين أنه فى الواقع تبدل فى المظهر قد يتم عن بعض التحولات الطفيفة فى الجوهر لا يعتره أى تغيير على الرغم من كل هذه التبدلات الظاهرة . ومثل عنصر الحكم القوى الذى يوشك أن يكون لفرط قوته - أحد الدوافع المحركة للشخصيات والوقائع ، ولحساسية صياغته من مادة الواقع وتفصيلاته جزءاً جوهرياً من واقع الأحداث والشخصيات . ومثل طقوس اللمس والشم والحنس بكل إيجاءاتها الجنسية والعضوية المكتومة ، وبكل قدرتها على بلورة الأحاسيس والشهوات المهيمة .



وما إن تنتهى هذه المقاطع الصغيرة الدالة غير المترابطة برباط تقليدى ، وإن كانت تتتابع بنسق كفى له بناؤه الخاص ومنطقه وعلاقاته ، حتى تتكون لدينا صورة مركزة ، وأكاد أقول متكاملة ، لمعظم ما ستكشف عنه الصفحات الباقية من العمل ، وتتكون لنا مع هذه الصورة الأرضية التى ستجرى فوقها الأحداث القادمة . وتبدأ هذه الأحداث فى «القسم الثانى» مباشرة بموت الأب المقعد ، الذى يصوره الكاتب بطريقة إيقاعية ، فيها مجالدة الإنسان وقهره ، وقبل هذا وبعده قدرته على أن يحول صدمة الموت الفاجعة إلى مراسم وطقوس وأشعار فى النذب ، تضفى بهدونها وجلالها شكلاً متماسكاً على فوضى الحزن والظلمة وتقلبات الأقدار . وبموت الأب تصبح الأم حزينه عصب هذا العالم وقوته الحاكمة ، بالصورة التى توشك أن تكون معها نسخة نسائية من الجدل الصعيدي ، عماد العائلة وعمودها ، فى قصص يحى الطاهر عبد الله القصيرة - مثل (الجد حسن) أو (جبل الشاى الأخضر) - فعلية وحدها يقع عبء إدارة هذه الأسرة الصغيرة ، لأنها محزن أسرارها ، ومستودع تقاليد هذا العالم ومعتقداته الخرافية والجمعية على

شديد التماسك ، أما منطق الواقع فإنه حافل بالتخبط والتردد وضعف الإنسان . فالحداد الذي يحاول تغطية عجزه بتقبل المرة الحرام ما لبث وكأنما صدق الوهم أو وقع نهائياً في قبضة الأسطورة أن تزوج مرة أخرى من ابنة الصياد الجميلة الفاتنة ، لكن عجزه مع فهمته بتكرار معها ، فيتحول إلى حيوان جريح مدمر وعدواني يرش « الجاز » على نفسه وعلى زوجته فيحترقان معاً .

كان من الممكن أن يكون هذا الموت هو مصير فهمية ، ولكنه يثير الحدس لدينا من خلال حدثه الفاجعة بمصيرها . ألم تمت كل آمالها في زوج جديد وهي ترى لحظة الأمل التي انبثقت بينها وبين عبد الحكم تموت ليلة احتراق الحداد وزوجته الجديدة ؟ صحيح أن حزينه أنقذتها من هذا المصير ، وبالأحرى أنقذتها الخرافة ورب النسل الحجري المكشوف العورة وقد تحرك صوب فهمية في تلك المرة التي لا تنسى ، لكن ترى من ينقذها الآن من هذا الموت الآخر الذي يطوق بالحرمان جسدها الذي يضج بالحياة والشهوة ؟ ومن تراه ينقذها من رب النسل الحجري الذي يتحرك صوبها وهي تتقلب في سمادير الحمى التي لا ينفع فيها فصد ولا كى ، لأنها حمى توشك أن تكون نتاجاً طبيعياً لكل هذه الأحلام الموءودة والشهوات المحبطة ؟ لا منقذ هذه المرة . ومن هنا فإنها تبسم في قلة خبرتها وفورة حماها للموت وترحب به .

وتموت فهمية ، الموت الثاني في هذه الأسرة ، تكتمل الدورة الثانية من دورتي هذا العمل القصصى وتبدأ دورة أخرى . هي دورة نبوية ، هذه المرة الحرام التي تتألق مع الزمن جبالاً وبراءة . وكما اقتيدت الأم إلى أنشودة تحدى المواضع وخرق القانون الأخلاقي وهي شبه منومة ، فإن البنت تدب في هذا الطريق ولكن شبه صاحبة . فقد بدأت علاقتها بابن الشيخ الفاضل الذي يضعه موقع أبيه الاجتماعي وتعلمه في المدارس خارج حدود العالم المسموح به لفتاة من نوع نبوية . لكن عالم نبوية الضيق يتسع كلما انفتح على عالم ابن الشيخ الفاضل بأسراره ومعارفه . وتألف نبوية هذا الاتساع وإن عجزت عن استيعابه أو التساوق كلية معه ، فلما حاولت الإمساك بأرنبه ماتت في يدها . هذه الكائنات الهشة الناعمة تموت في يدها . إنها تقتلها حبا فيها ، فأى بشارة تلك ! والعالم يحور خارج الصعيد بالحرب العالمية الثانية ، ثم بحرب فلسطين ، التي يعود مصطفى في إثر ضياعها من بر الشام ويعمل في معسكرات الإنجليز ، وينهب منها ويثرى .

وفي الصعيد تنمو علاقة الحب بين نبوية وابن الشيخ الفاضل . وهو حب من نوع خاص ، تلعب فيه الطيور والأرانب والنهر والشجر والموت وقضية الميراث دور منميات للعلاقة ، التي تنمو مضادة على وقع الأحداث الخارجية العاصفة منذ حرب فلسطين إلى اندلاع المقاومة ضد معسكرات الإنجليز في منطقة القناة . لكن العلاقة تنمو ، وتفور معها الأنوثة في جسم نبوية ، وبخاصة في تلك الليامتين الفرعتين المحشوتين برمل وحصى ساخن ، اللتين حطتا على صدرها ، فيكمل الجسد ويتألق الجمال ، وتدب في أوصال العاشقين أحاسيس ورغبات ساخنة جديدة ، تجعلها بأسبان معاً على براءة الطفولة التي ولت إلى غير عودة . ومع اختفاء البراءة من عالم الطفلين يخفى الشيخ موسى ، قطب البلد

وحاميتها ، بعد ليلة مطيرة غربية ، أخصبت فيها السماء الأرض ، وبكت الطهارة المفقودة . وكأنما تنعى بهذا الجو الخرافي الذي حاط برحيل الشيخ موسى وبالصراعات الواقعية على ميراثه بين من بقى من مريديه .

وما إن تكتمل دورة الإثم الثانية حتى يعود الغائب . ويعود مصطفى وقد كلل الشيب فوديه ، بعد أن اتخذت حكومة الوفد قرارها الشهير بمقاطعة العمل في معسكرات الإنجليز . ويرت بوعدها بتعيينهم . وعين مصطفى فراشا بمدرسة البندر ، لكنه يرفض هذا العمل ، ويقع خصاً على الجسر يصنع فيه الشاي والقهوة للشاربين والمسافرين . ويعيش على حافة عالم القرية حاضراً كما ظل موجوداً على حافته غائبا . لكن الأحداث في نوحها وتشابكها لا تترك له فرصة الاستمتاع بهذا الموقع الهامشي ، بعد أن ظل مؤثراً فيها بغيا به كل هذه السنوات الطوال . فهاهو ذا السعدى ابن الحدادة ، عمه نبوية ، يقع في أحبولة جبال ابنة خاله ويطلب الزواج منها . فتعارضه أمه ويرفض مصطفى أن يزوجه إياها ، فتزيد هذه المعارضة حدة رغبته فيها ، وتشعل في قلبه هواها ، فيهجر كل شيء ، ويقع هو كذلك على حافة هذا العالم الذي رفضوا أن يسمحوا له فيه بالتحقق . أما نبوية فقد أمرها مصطفى بالكف عن الذهاب إلى النهر أو العمل في بيت الشيخ الفاضل ، فأحكم بذلك الطوق حولها ، فأصبحت قعيدة البيت والفقر والحرمان من الحب ، وكأنما قدر عليها الترحيح إلى هامش عالم القرية على الرغم من وجودها في مركزه .

لكن الإثم - وهو فعل التحدى لمواضع عالم القرية الصعيدية وقوانينها - لا يلبث أن يجمع مرة أخرى مصائر هؤلاء الأشخاص الثلاثة . حين أخذ ينمو في أحشاء نبوية ويسفر عن وجهه البشع . وما إن تكتشفه حزينه ، التي كانت السنوات قد هدت من قوتها وقدرتها على الفعل معاً ، وإن لم توهن إرادتها أو سيطرتها على عالمها ، حتى تذهب إلى مصطفى ، تنقل إليه الخبر ، فتجذبه من خارج الدائرة إلى قلبها . ويحى مصطفى لينفذ القانون الصارم الذي حاول الابتعاد عن دائرته طوال حياته دون جدوى . يضرب نبوية ، ويحفر لها حفرة بغيتها فيها حتى العنق ، ثم يهيل التراب عليها ، ويمنع عنها الماء والطعام حتى تبوح بالفاعل . ويغلق مصطفى باب الدار وراءه ويمضى إلى مقهاه . لكن السعدى - وقد علم بالخبر - يضرب هذا الباب نفسه ، ويدخل هانجا ويحز الرأس بمنجل . ويحملها من الشعر الفاحم الطويل ليلقيها أمام مصطفى الجالس في مقهاه يسامر زبائنه ويغسل الأطباق والفناجين ، ويصق في وجهه وينصرف ، مغلقاً بهذا الفعل طوق الرجال حول مصطفى . وينظر إليه الرجال في صمت متعال منهم ، يسقطونه به من عداد الرجال ، ولا يأبهون بكل تبريراته وتفسيراته . ها هي ذى فرحتهم قد جاءت لتحطيم رأسه المتكبر ، أو لعلها الأقدار تجيد الانتقام منه لأنها كقوانين الصعيد الأخلاقية حتى وهو بعيد عن قبضتها أو أنها تنقم منه لاعتدائه على حرمان الرجال ، واكتفائه بتطويق زوجته الشامية عندما علم بخيانتها إياه ، وأخيراً لعجزه عن أن يدع لإرادتها عند اكتشافه إثم نبوية . ولما أيقن مصطفى من أن حكمهم قد صدر بإسقاطه من حسابهم ، أى بالموت المعنوي ، « طلب من نفسه أن تعطيه ما يريد شللاً كاملاً عن الكلام والحركة والشوف والسمع . ولبت نفسه ما أراد

يظل الجدل بين عناصر المائل والتضاد في المستوى الأول مستمراً وتبقى الدائرة مفتوحة . فعناصر التشابه بين حزينة وفهيمة قليلة ، في حين نجد أن عناصر المفارقة أكبر ، لأن الفارق كبير بين حزينة القوية المبسطة ، وفهيمة المتوهجة بالشهوة والتوقد ، إلى درجة أن الجدل الذي تنمو من خلاله علاقتها هو جدل العقل والهوى ، والتقاليد والثورة ، والخضوع المطلق للقانون الأخلاقي والتحدى الدفين له . أما في المستوى الثاني من هذه الدائرة فإن جدل شهوة الحياة والخوف من صرامة مواضع قوانينها الأخلاقية هو الذي يدفع هذه الدائرة إلى الانغلاق الكامل ، فتواجه نبوية مصيراً مشابهاً لمصير أمها ، وإن تفاوتت حدة درجته لتفاوت درجة انتهاك كل منهما للقانون الأخلاقي .

وإذا ما تجاوزنا هذه الدوائر الأربع المتداخلة بما فيها من تماثل وتكرار ، فس نجد أن جدل الثنائيات في هذا العمل يتجاوز هذه الشخصيات السبع . فهناك الجدل بين القدرة والعجز ، الذي ينطوي في أحد مستوياته العميقة على جدل أخصب بين الحرية والإرادة . فالقدرة على الفعل وعلى الحدة وعلى التردد مرتبطة بالعجز عن مواجهة نتائج هذا الفعل . إن كلا من حزينة وفهيمة ونبوية وحتى الحداثة - أي كل شخصيات العمل النسائية - قادرة على الفعل بدرجات متفاوتة . وعاجزات - في نفس الوقت - عن مواجهة نتائج أفعالهن أو حتى احتمالها . أما رجال هذا العالم فإنهم - باستثناء السعدى وابن الشيخ الفاضل - سادرون في العجز العضوي (بحيث والحداثة) أو المعنوي (مصطفى والشيخ الفاضل) ، وإن كانوا قادرين على مواجهة نتيجة هذا العجز ولو بالحرب ، فقد كان الحرب من العجز هو قدرتهم الكبرى وفعلهم العظيم . فالحداد ينتحر ويحرق زوجته معه في لحظة فعل جادة تقضى على كل عجز العمر وقهره ، ومصطفى يأمر نفسه أن تعطيه شللاً كاملاً فتستجيب ، وتمكنه بذلك من الحرب من عالم العجز والموت الجزئى إلى موت جزئى آخر فيه برهان على رجولته المشكوك فيها . وحتى الاستثناءان : السعدى وابن الشيخ الفاضل ، لم يفلتا كلية من ثنائية العجز - القدرة . فإذا كان السعدى قد استطاع أن يجهز على نبوية فقد عجز من قبل عن أن يفوز بها ، وإذا كان ابن الشيخ الفاضل قد فاز بنبوية فقد عجز عن مواجهة نتيجة فعله وتخلي عنها للموت وحدها .

وهذا الجدل الخصب بين القدرة والعجز ، الذي يشمل معظم شخصيات العمل ، وبخاصة تلك التي شاركت في صياغة عالمه المغلق ، الذي تحدد فيه وجوه الاختيار على نحو صارم ، والذي تقف فيه المرأة حارسة لهذا الطوق المحكم حول الشخصيات والمصائر ، ومدمرة له معاً ، ويكتسب فيه القانون الأخلاقي سطوة كاملة تحد من حرية الشخصيات وتغل إرادتها في وقت واحد ، ويتم فيه تبادل المراكز بين الواقعي والخرفاني في لعبة السيطرة على مقدرات الأحداث وتفسيرها ، على نحو يصبح معه من العسير الحديث عن الحرية والإرادة بوصفها مفهومي مجردين وإنما كوجه لرى لكل تيارات الرؤى والمآثورات التحتية الصانعة لقوانين هذا العالم والمكونة لرؤى شخصياته . وقد حاول يحيى الظاهر عبد الله بهذا البناء التكرارى للعمل ، ومن خلال علاقات التابع الكيفي التي يمزج فيها الأحداث بالرؤى التحتية والموروثات الشعبية والموروثات

وأطاعت (ص ١٥٠) . وحملوه إلى بيته ، إلى أمه حزينة المحطمة ، التي هدها الزمان بعد موت الزوج والإبنة وهلاك الحفيدة . ويعود الابن الغائب إلى قلب الدار مشلولاً ، فيغلق بعودته الدائرة التي بدأت بصورة الأب المشلول في بداية هذا العمل .

وإغلاق الدائرة يتم في هذا العمل على عدة مستويات : فهناك أكثر من دائرة في هذا العمل يتم فيها نوع من جدل الثنائيات بنائياً ومضمونياً . وهو جدل لا ينهض على طرفين أو شخصيتين تتكرر عبرهما دورة الحياة فحسب وإنما ينطوي أيضاً على عنصرين يتصارعان لتحقيق هذا التكرار الذي تنغلق به الدائرة ، بمعنى أن الثنائية البنائية تنهض على ثنائية موضوعية يتم عبرها جدل موضوعين أو قيمتين بالصورة التي تثرى جدل الشخصيتين . ففي دائرة الأب - الابن (بحيث ومصطفى) نجد أن انتهاء الابن إلى مصير الأب قد تم من خلال الجدل الدائم بين الحضور والغياب بمستوياته المتعددة . فالأب الحاضر في بداية القصة عاجز وغائب عن ساحة التأثير في الأحداث ، في حين يشارك الابن الغائب بفاعلية أكبر فيها ، على الرغم من غيابه الفعلي عنها . ليس فقط لأن النقود التي يرسلها توشك أن تكون هي العصب الذي تنهض عليه حياة الأسرة بأكملها ، والقوة الفاعلة في تحريك مقدراتها ، ولكن أيضاً لأنه أمل الأسرة بعد انكسار عمودها الأبوي ، ولأنه محرك خيال الأخت وموضوع شهواتها المحرمة ، ولأنه المرجع الذي تعود إليه الأم في كل أمر مهم . وعندما يغيب الأب بالموت عن عالم الأسرة ، يبقى الغائب هو رجلها الوحيد ، ثم ما لبثت الآية أن تنقلب بانعكاس الوضع ، فما إن يحضر الغائب مصطفى حتى يبدأ حضوره القديم في التلاشي ، فها هو ذا يجيب آمال الأم وتوقعاتها ، فلم يبع لها بأى سر من عالم الغربة ، ولم يظهر لها علامة على عثوره على كنز ، أو جمعه لأى مال . وها هو ذا أخيراً يعود إليها مشلولاً وقد خسف ابن الحداثة بحضوره وفعله ووجوده كله وأزرى به . ومن جدل هذا الحضور والغياب تكتمل دائرة الأب - الابن ، وإن تم اكتمالها بعد أن خلا البيت تماماً إلا من حزينة . وعلى هامش دائرة الأب - الابن الأساسية هذه نجد دائرة أب - ابن ثانوية أخرى هي دائرة الشيخ الفاضل وابنه ، يتم فيها الجدل بين الخير والشر ، وبين الذات والآخرين . فإذا كان الشيخ الفاضل قد ظل كيانه مبها على حدود هذا العالم ، ينبغي له الخير ويشارك في دفع الحياة فيه ، فإن ابنه بقي على نفس هذه الحدود وإن شارك بقدر أكبر في أحداث هذا العالم ، وجلبت مشاركته الدمار والموت إليه . لذلك نجد أنه في حين تنغلق الدائرة في المستوى الأول (بحيث - مصطفى) تظل مفتوحة في هذا المستوى الهامشي ، حيث نجد في هذه الثنائية قدراً كبيراً من التنافر لا يجعل الابن تكراراً للأب . لكن فيها أيضاً قدراً أكبر من التماثل الذي نجده في تقديم الذات على الآخرين ، وفي هذا القدر الغامض من الاستعلاء عليهم والاستخفاف بمصائرهم ، وفي تلك الرغبة الواضحة في استعراض الذات والمعرفة أمامهم .

وفي دائرة الأم - البنت ، وهي دائرة ذات مستويين أيضاً (حزينة - فهيمة) ، ثم (فهيمة - نبوية) يكتمل التكرار في المستوى الثاني من الدائرة فتغلق على تكرار نبوية لفهيمة سلوكاً ومصيراً في حين

ورؤاها بشيء من التفصيل .

وفي البداية نلاحظ الطبيعة الإيسودية episodic للبناء ، فنحن لا نبدأ بتيمة أساسية نتعرف على تفاصيلها وتنويعاتها فيما بعد ، كما شاهدنا في (الطوق والإسورة) ، بل نجد أنفسنا بإزاء مدخل يحاول من البداية أن يرسى قواعد قص جديدة ، لا تعتمد على عنصر السرد أو التوقيع ، ولا تستهدف التشويق وإن حققته بصورة ما ، بل تريد إبراز المفارقات والتعليق عليها ، ولا تتورع عن استخدام المبالغات وغير ذلك من أساليب تجميد الصورة وتكبيرها ، لتبلور ماتريد من مفارقات . ويبدو ذلك واضحاً منذ مطلع القصة :

«حين رأى وقد أنهكه السير الطويل ، وكان يصعد من الأسفل إلى الأعلى المطعم الفاخر بواجهات من زجاج ، والرجل السمين القصير وصاحبه التي تلبس بالظلم من فرو الدب - يأكلان عجلًا مشويا ، وديكا روميا ، وطاووسا محشيا ، وحوثا مقلبا ، بعد أن شربا من جيد الخمر تسع زجاجات .. وأمامهما تورثة الحلوى على شكل شاحنة وبحجم شاحنة) صرخ - هو الجائع الحافي العارى - صرخته الأخيرة ، وارغمي في حضن أمه الأرض ليستريح - عليه سلام الله . (ص ٥٦)

ففي هذا المطلع نواجه مباشرة مجموعة من قواعد القص الجديدة ، التي تستهدف معالجة المبالغات والفتنازي بأسلوب التناول الواقعي الهادئ ، والتي ثبتت هذه المبالغات والصور الساكنة في ثنانيا خيط من القص الواقعي ، الذي يروى خلاله العمل حدثا يمكن متابعة تفاصيله . فهناك رجل فقير جائع منهك يصعد في طريق مرتفع ويشاهد مطعما لاندري إن كان حقيقيا أو وهميا ، ولكن صورته شبه الساكنة وكأنها رسم في لوحة وليست مشهدا واقعيا في الطريق ، تعترض قصة هذا السائر الذي سيسقط من التعب بعد قليل . وهو اعتراض موظف ، إذ يتفاعل مع القصة الواقعية من جهة ، ومع غيره من الصور والأحداث والمشاهد الاعتراضية وشذرات الحكمة والقصص والحكايات الثانوية والمأثورات الشعبية والاجتماعية من جهة أخرى ، لبناء صورة هذا العالم المعقد المتشابك ، الذي تحاول القصة أن تقدمه إلينا .

ويستمر الخط الواقعي في التطور والاقتراب من الخط الفتنازي والتفاعل معه حينما يفد إلى المشهد الدركي والمحمور ، وتختلط مع وفودهما الحقائق الواقعية بالحكايات الأسطورية والخدع التي يتحول معها البشر إلى شجر أو إلى أحجار ، وكأننا في عالم ألف ليلة الساحر . وما إن يبدأ القسم الثاني من هذا العمل حتى يدخلنا في تفاصيل واحدة من تلك الحكايات الأسطورية وقد تلبست الخط الواقعي الذي نتعرف من خلاله على بطل هذا العمل . وهو ذلك المحمور الأبدى ذى الشيطان الذي يدخله في تجارب ومقالب لا تنتهى . فقد أعدنا القسم الأول لهذا ، وهو يربنا كيف يتحول الإنسان إلى حجر ، ويقدم إلينا المفارقات الزاعقة التي تحكم عالم العمل ، وتجعل حدثها اللامعقول محتملا بل واقعيا أو فجاء .

الشفهية والمكتوبة ، بل بالأحداث والوقائع التي تدور خارج عالم هذه القرية الصعيدية المطلق وتؤثر فيه ، حاول أن يصوغ لنا قدرتها وسلطانها على الشخصيات وتغلغلها في ضمائرهم معاً . وهي محاولة سينمائية بحسب طريقة فريدة في عمله الطويل الثاني .

(٢) الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة

توشك (الحقائق القديمة ...) أن تكون تكملة من نوع فريد لـ (الطوق والإسورة) ، لأن إسكافي المودة ، بطلها وراويها ، يقدم لنا ما يمكن أن نسميه بعض مشاهد مصطفى في غربته ، إذا ما تصورنا أنه قضى هذه الغربة في قاع مدينة القاهرة ، ولأن صورة الصعيدى خارج عالم الصعيد وطوق قوانينه وموضوعاته المحكمة مكتملة لصورته داخله . وهي توشك أن تكون تكملة لها أيضا من حيث إنها تدور في فترة زمنية لاحقة لتلك التي دارت فيها أحداث (الطوق والإسورة) ، التي جرت في الأربعينات والخمسينات ، في حين تحاول (الحقائق القديمة ...) أن تقدم لنا الستينات والسبعينات . وقد كان من الطبيعي أن يكتب بحسب الطاهر عبد الله عن صعيد الأربعينات والخمسينات الذي عاشه ، وأن يكتب عن قاهرة الستينات والسبعينات التي نرح إليها مع بدايات الستينات ، وخاض مغامرة الحياة فيها وحده ، وجرب كثيرا مما عاناه إسكافي المودة في عالمها الفظ . وتوشك أن تكون تكملة لها أيضا من حيث إنها خطوة تالية من ناحية البناء الفني وإن كانت برغم الاختلاف البنائي لا تزال تنتمي - مثلها - إلى عالم الحساسية الفنية الجديدة بأدواته ولغته ورؤاه ، إذ تتنقل بتجربة التابع السببي والتسلل المنطقي التي سادت الجزء الأكبر من العمل الأول .

وقد كان من الطبيعي أن تحدث هذه التغيرات ، لأن هذا العمل يقدم إلينا عالما مغايرا لعالم العمل الأول وإن لم تنفصم صلته به نهائيا ، إذ يصبح البطل هنا هو المحور ، وليس تلك الشبكة المعقدة غير المرئية من الموروثات التحتية والرؤى والقوانين والموضوعات الأخلاقية التي تقتنص كل الشخصيات في أحبولتها المغرية ، ويصبح الحرب من العالم بديلا من مواجهة شبكة تقاليده وشخصياته المعقدة تلك ، وتصبح حياة القاهرة الصاخبة الغنية المستعصية على الفهم بديلا لعالم الصعيد الهادئ المحدود الواضح كحد السيف ، وتصبح اللحظة الزمنية المركزة المليئة بالأحداث بديلا للامتداد الزمني الطويل الذي تتابع فيه الأجيال وتتعاقد الوقائع . وعلى الرغم من كل هذه الاختلافات لم تختلف ثنائية الجدال بين العناصر الصانعة للعالم ولا حتى ضرورة التكرار التي تغلق معها بعض الدوائر ويظل بعضها الآخر مفتوحا ، فالبناء التكراري واحد في العملية وإن اختلفت طبيعة التابع الذي يصوغ هذا التكرار ويصنعه ، إذ تخلت (الحقائق ..) عن معظم مكونات التابع السببي أو المنطقي في محاولة لخلق نوع جديد من التابع الكيفي ، وإن لم تتخلص من بعض التصنع أو آثار عقلانية التابع السببي التي تبدو غريبة على سياقات التابع الكيفي الشعرية ، التي نجد بعض صورها الجنينية في (الطوق والإسورة) ، كما ركزت على المزج بين المتناقضات ، وإدغام الفتنازي في الواقعي ، والمبالغة في التهوين ، والمأساة في الملهاة . وحتى نبرز عناصر التشابه والاختلاف في العملين علينا أن نتعرف على عالم (الحقائق القديمة ..)

الكلب ، ولكن الكلب مات اليوم ، فاستيقظت بموته كل مخاوفه القديمة ، وجاء إلى الخمار يهدد وساوسه ، وما هو ذا يجد أفضل من يواسيه ، يجد إسكافي المودة الذي يقاسمه شرابه ، ويخوض معه . وقد سرى عنه مغامرة من نوع جديد ، هي مغامرة البحث عن حماره المسروق وقد عرف في أثناء ذلك بعض ما يدفع الإسكافي إلى معاقرة الشراب : القرف من درب الصفا الذي يعيش فيه ، ومن مكانه القذرين اللصوص - الشتامين الجهلة . وأيضا فقد عرف شيئا عن أحلامه في الانتقال إلى درب جديد عامر بالمودة ؛ إلى جمهورية جديدة لاقدارة فيها ولا غش ولا جهل (ص ٨٢) ، ولا يطارد فيها رجال البلدية الغلاظ الفقراء والضعفاء من عباد الله ورعايا تلك الحكومة الغريبة التي لا ترعى سوى رجال الدرك وجباة الإتاوات الذين يفرضون على عالم الأسكافي الخوف والرعب ، ويحولون أغنياته إلى صمت أخرس رازح واختيارى ، تنتهى به دورة من دورات هذا العمل ، ويوم من أيام إسكافي المودة الغريب .



وها نحن في الدورة التالية نتعرف جانباً آخر في حياة هذا الإسكافي الذي لم نشهد حتى اليوم سوى لياحه ؛ نتعرف واحداً من نهاراته فنعرف أنه يحترف مهنة كاسدة ، وأنه ماهر في فض المنازعات التي تشب بين أصحاب الدكاكين المجاورة ، لأنه قادر على رواية الحكاية الواحدة بصورتين متناقضتين دون أن يطرأ له جفن ، وأنه يحدث لبق قادر على إدارة دفة الحديث والأحداث معاً حتى تقود أخيراً إلى خمارة محال في المساء حيث تصفو النفوس ، وتنتهى المنازعات ، وينحو الحديث صوب المصوم المشتركة .. الغلاء وتردى الأخلاق ومسح القيم .. إنه آخر الزمان . لكن هل من الممكن أن يهرب الإسكافي وندماؤه من هذا الزمان ؟ لا ؛ لأن أبشع مافي هذا العالم الذي ينتقدونه مع جرعات الخمر لا يلبث أن يقتحم عليهم خمارتهم في ثياب السمار الذي يأتي بصفقة غريبة إلى صاحب المقهى الذي دعا الإسكافي للشراب في هذا المساء . وتتولد من هذه الصفقة بذور الشقاق والخوف وتعرية الذات وإرهاق حدة النقد الاجتماعي والسياسي . ويأتى مع كل هذا التشتت إلى البطل ، والرعب والمطاردة ، لتنتهى دورة وتعلن - على نحو قاطع - عن ميلاد دورة جديدة .

وفي هذه الدورة الجديدة يقاسم إسكافي المودة موظفاً صغيراً من سكان حارته همومه ، فنعرف من خلال هذه المقاسمة على زجاجة خمر في حانة محال الكثير عن رحلة الإسكافي الذي هرب من قدره في الصعيد وجاء ليواجه نفس هذا القدر في المدينة الكبيرة التي تأخذ منه الصحاب وتضن عليه بالكفاف ، لكنه يدافع عن نفسه بقدر استطاعته ، ويتزع من بين أنياب الفقر والمعاناة لحظات من النشوة والسعادة عندما يعاقر الراح مع إنسان آخر في لحظة من التواصل تختفي فيها الأسوار التي تعزل البشر عن بعضهم البعض هنية يرى فيها الإنسان لحظة من التواصل يعمق من إحساسه بالعزلة بعد تبديدها الوشيك . ويعود الإسكافي ليواصل دورته الأبدية ، دورة البحث عن لحظة التحقق التي ما إن تحين حتى تتبدد ، لأن الإسكافي يبدو هنا كأنه محكوم عليه بالعزلة ؛ فما إن يقترب من إنسان ويلمس كل منهما في الآخر شيئاً حتى تفترهما الظروف على أن يتبعد كل منهما عن الآخر مرة أخرى .

ومن هنا فإننا لا ندهش أبداً ونحن نشاهد المصوم وقد تحول إلى خروف يصحبه الدركى إلى بيته ، وما إن يجد نفسه وحده مع زوجة الدركى البضة الجميلة حتى يتخلى عنه شيطانه ، ويرتد آدمياً يشبع شهوة الزوجة إلى رفسة القدم ، وتوقعها إلى الولد الذي يؤمن مستقبلها مع هذا الدركى المستور ، ثم تطلقه الزوجة فيعود إلى ذاته القديمة وقد أفاق من سكره وتعرف على ذاته : « أنا إسكافي المودة .. أنا الساكن بدرب الصفا » . (ص ٦٨)

وما إن يتعرف على ذاته حتى تطالعه هموم واقعه التي لا فكاك منها بغير التصور الواهى بأن زوجته المتبورة الثديين هي أس بلائه ، وهى التي أدخلته بنومها الثقيل في تجربة الليلة الماضية ، عندما لم تفتح له الباب فاضطر إلى التحول إلى خروف لينجو من شر الدركى فوق في برائه ، وعاش تلك المغامرة الحميدة العاقبة مع زوجته البضة العاقلة . ولذلك فقد أراد أن يعاقبها على إفسادها لمزاجه ، وتبديدها لأثر الخمر من رأسه ، فضرها وجرحها من شعرها الطويل الأسود ، الذي برقت مع لمعته فكرة جديدة في رأسه ، أن يحز الشعر ويبيعه لابن نانا الخلاق حتى يشتري بتمنه زجاجة عرق . وما إن يفعل ذلك ويقبض الثمن حتى يضرب باب الخمار ويدخل ويشرب ، لتبدأ دورة ثانية تنتهى به هذه المرة في المحفر ليقتضى بالسجن أسبوعاً . وما إن يخرج من السجن حتى يقصد مرة أخرى خمارة محال الخالدة ؛ فهي المكان الوحيد الذي يستطيع أن يقصده مفلساً بعد رحلة العذاب ومعاناة السجن .

وفي الخمارة يلتقي في هذه المرة بصديقه القديم « العريجي » ، الذي كان قد هجر الخمارة ولكن هواجسه ساقته إليها اليوم مرة أخرى فيشاركه شرابه ، ويعيره في المقابل أذنيه فيحكى له العريجي مشكلاته التي دفعته إلى العودة إلى تعاطي الخمر . إن أولاده الذكور يموتون ، وله سبع بنات وقد نصحته جارتة أن يربى كلباً حتى يفدى ابنه الجديد . وعاش الولد مع

ونحن نصادفه وقد صفت له الدنيا مؤقتاً ، فقد رتق ثلاثة نعال في يوم واحد ، وشرب من الخمر كفايته ، وأكل من لحم الحيوان ما سد به جوعه ، وبدأ يبيع من كلامه ومعرفته ورؤاه ما جعلنا نتعرف جغرافية المكان ، وتركيبه البشري والاجتماعي ، والأدواء الأخلاقية التي حاقت به ، وعلى الغلاء الذي يكوى الناس بنيرانه ، وعلى طائرات الأعداء التي تحرق البيوت ، وعلى أن « الدنيا .. حلم كالحقيقة وحقيقة كالحلم ، والدنيا كابوس أيضاً » (ص ١١٤) ؛ ففي الحلم يكرر الواقع نفسه . وبطارده الدركي ، يقضى بالمخضر أياماً ، ينظف فيها مرابط الخيل ، ويتشوف لقطرة خمر ، ولحظة تواصل ، ويحلم بجمهوريته القائمة على المحبة والمودة ، والتي لا تتحقق أبداً ، فيدفعه استحالة تحقيقها إلى دورة البحث الأبدية .

وفي هذه الدورة السابعة يكتشف السر وقد صفا عقله . وبدأ يفكر : إنها الأبيدية .. وهي أبيدية عالم جديد شائه ، تنقلب فيه القيم ، وتصبح التجارة في السوق السوداء هي أعلى القيم الجديدة ، وأعمال الخسة والدناءة هي السبيل الوحيد لتوفير الحاجات الأساسية ، ويصبح السفر إلى البلاد العربية والعمل في الخارج وسيلة الحياة في الداخل . ويدور حوار دائم بين إسكافي المودة المخمور وإسكافي المودة الصاحي في عملية انشطار وتوحد جدلية دائمة ، لا تلبث أن ترتد بنا إلى إسكافي المودة المخمور ، الذي يجره الشرطي من قفاه إلى المخضر ، لتنتهي هذه الدورة كما انتهت كل الدورات ، ولتنغلق الدائرة الكاملة على البطل الذي لا يتحقق أحلامه أبداً ، والذي تنتهي كل محاولاته للخروج من دائرة العجز والمفارقات القاسية والقيم الشائنة إلى الإحباط والقهر وزرانة المخضر .

وهنا تنتهي آخر الدوائر الإيسودية episodic السبع من حيث بدأت ، وكأنما تغلق حلقاتها المحكمة على محاولات البطل الساذجة للإفلات من إसार هذا العالم المفروض عليه ، الذي يبدو - برغم غلالة الادعاء الرقيقة - أنه عاجز عن فهمه تماماً . صحيح أنه حاول في الدائرة السابعة والأخيرة - بعد أن حمل الرقم السابع بعدد من دلالات الصحو والدماغ الصافية (ص ١١٨) - أن يطلق من مسدسه الوهمي ، المصنوع من الكف المطبقة والسبابة المشهورة ، النار على بعض صانعي مأساته ، على محالّي الواقع خلف البار ، الذي يمكن الجميع بشرا به من التعايش مع كل هذه التناقضات الزاعقة ، والاكتفاء بالشراب واللافعل . ولكنه يظل عاجزاً عن إيجاد مخرج ، اللهم إلا المحافظة على نفسه حياً - والحياة نفسها قيمة عظيمة - وانتزاع لحظات عابرة من التحقق والتواصل والاستمتاع ببعض لذات الحياة . يظل مستسلماً لتلك الدائرة الجهنمية التي تدفعه إلى الخسارة هرباً من واقعه ، وجرياً وراء أحلامه العvisية ، ثم ترده الخمر مع يد الدركي ، وصمم زوجته عن الاستجابة لضربات على بابها الموصد أبداً في وجهه ، إلى أبشع مافي هذا الواقع من علاقات .

ولذلك توشك دوائر هذا العمل السبع أن تكون مجرد جلسات لتبادل المواجد والهموم ، ولتعرية المجتمع بطريقة لا تخلو من مباشرة وفجاجة وسلاسة أحياناً . تعود بعدها الحياة إلى سيرتها الأولى وقد

استمدت من هذه الجلسات التي تستهدف السخرية من الذات ومن الواقع الخارجى معا طاقة على التحمل والاستمرار ، والأهم من ذلك على تجنب مواجهة مافي الواقع من فساد وقيم مغلوطة . فالبناء في هذا العمل الفني صدى لتفكك الواقع وتفتت مكوناته وجزئية الوعي بهذه المكونات . صحيح أن العمل يطمح في نفس الوقت إلى أن يخلق شخصية صعلوك إنسانى كبير ، بطوف العالم بخفة ورشاقة فاهمة ، وينطوى على كثير من سمات الشخصية النمطية لابن البلد الذي يعشق الحسية ولا يعبأ بالروادع بل يتعامل معها بطريقته المميزة والشديدة الخصوصية . لكنه قد أغرق شخصيته في طوفان من الجزئيات والتفاصيل التي لا رابط بينها سوى وحدة الشخصية والمكان ، والتي تستهدف استخدام حيلة السكر لتقديم صورة العالم المقلوب الكريمة القفلة ، وتكشف وقت غياب الوعي عن قواعده ومنطقه الذي يحاى بطبيعته المنطق الصاحي ، منطق العقل والإفافة ، وأخفق في إنجاز طموحه الكبير لخلق شخصية الصعلوك وإن نجح في إبراز شئ من تفكك الواقع واهتراء نماذجه الناجحة وإنسانية نماذجه المسحوقة .

وقد استخدمت (الحقائق القديمة ...) لتحقيق هذا مجموعة من الحيل والأدوات الفنية التي تنتمى إلى الشكل الملحمي وليس إلى الشكل الدرامى الذى ساد (الطوق والإسورة) كما قالت الدكتورة لطيفة الزيات ، وإن كان في (الطوق والإسورة) - كما بينا - كثير من العناصر البنائية التي يمكن إدراجها تحت نطاق الشكل الملحمي . بالصورة التي تدعونا إلى القول بأن (الحقائق القديمة ...) تنطوى على تنمية وتركيز للعناصر البنائية الملحمية في سابقتها . وعلى استئصال عناصر القص القديمة التي بقي جزء منها في (الطوق والإسورة) ، لأن في العملية بعد ذلك أوجه شبه عدة ، وبخاصة على المستوى الأعمق : مستوى تناول دور الثقافة والموضوعات الاجتماعية التحتية في صياغة مقادير الشخصيات والأحداث . وقد كان من الطبيعي أن تبلور عناصر الشكل الملحمي على نحو أشمل في العمل الأخير ، لأن هذا الشكل هو الأكثر قدرة على تجسيد فوضى الواقع . واختلاط الرؤى والقيم الذي تميزت به المرحلة التي تدور فيها أحداث (الحقائق القديمة ...) . إن صبح أن بينا أحداثاً بالمعنى المألوف لهذا المصطلح .

إن ما تقدمه هذه القصة الطويلة ليس سلسلة من الأحداث المترابطة ، التي تجمعها حبكة ما ، ولكنه مجموعة من الصور والجزئيات التي تنعكس على مرآيا وعى إنسان مسحوق لا يفقد قدرته على إدراك الأمور في سمادير الخمر ، وإنما يرتد إليه وعيه مع رشقاتها الشافية من القهر والخوف والمجازاة . فحياة إسكافي المودة اليومية توشك أن تكون ممارسة دائمة لغياب الوعي أو تغييباً قسرياً (وربما كان إرادياً) له . وحتى يصبح لهذه المجموعة من الصور المفككة قدرة أكبر على الإفصاح فإن الكاتب يحاول أن يربطها بعالم الحكاية القديمة (حكايات ألف ليلة والحكاية الشعبية) من خلال استخدام لغة هذا العالم ومفرداته ، لتأصيل ما تقدمه حكاياته وصوره ، ولربطه بعالم القهر الذي توارثناه منذ ألف ليلة وحكايات الزمن القديم . لذلك يكثر استخدامه لصياغات الحكمة الشعبية ، وللإحالات التي توظف في المتلقى قصص ألف ليلة

الاجتماعى ، بمعنى وجوده فى قاع السلم الاجتماعى ، وبالقرب من هموم القاع وصبواته . صحيح أنه حاول ذات مرة التمرد على قدره الاجتماعى كما تقول لنا (الحقائق القديمة ...) ، وترك الصعيد راغبا فى واقع أفضل ، ولكن قدره الاجتماعى الذى هرب منه فى الصعيد قد لحق به فى القاهرة . وها هو ذا يحاول أن يتساند مع أمثاله من المقهورين حتى يستطيع احتمال هذا الواقع الجديد الذى لا يختلف كثيراً فى جبروته وقسوته عن خشونة الحياة فى الصعيد وقسوتها .

وتلجأ (تساوير...) إلى أسلوب مشابه لأسلوب (الحقائق القديمة...) البناءى ويختلف عنه معاً فى تقديمها للتفاصيل والأبعاد الخاصة بهذا الوجه الشائق الآخر من وجوه حياة هذا الصعلوك الإنسانى الكبير ، إسكافى المودة فى مدينة القاهرة . فهى تعتمد مثلها على البناء الإيسودى شبه المفكك ظاهرياً ، وعلى نفس اللغة المثقلة بالرؤى والتراكيب العامة والشعبية الثرية بالإيحاءات الشعرية ، ولكنها تحاول أن تجرد هذا البناء وتلك اللغة من كل عناصر التشويق القصصى أو الجمال الشعري التقليدى التىبقى شيء كثير منها فى بعض فصول (الحقائق القديمة...) وأن تنقذ القارئ من أحيرة الاستغراق فى معرفة الجزئيات ، أو تتبع تفاصيل أية حبكة رئيسية أو ثانوية ، أو الاستسلام لإغراءات الاهتمام الشديد بحدث أو شخصية ما ؛ لأن كل هذا يتحقق عادة على حساب تأمل معنى الأحداث أو فهم بعض أدوات القصص الشعبي وكتاب المسرح الملحمى معاً ؛ إذ تلجأ إلى التلخيص والمبالغة ، وتبدأ فصولها بمقطعات قصيرة من الأقوال أو التأملات الخاصة ببطولها الرئيسى ، إسكافى المودة ، تلخص معظم ما يدور فى الفصل الذى تفتحه من رؤى وأحداث ، مضافاً إلى ذلك رؤية البطل النفسية والعقلية لهذه الرؤى وتلك الأحداث التى علينا ألا نستغرق فى تتبع مجراها ، وأن نلجأ إلى أبعاد أخرى يحاول الفصل أن يقدمها إلينا .

فهذا العمل القصصى كما يقول عنوانه (تساوير من التراب والماء والشمس) ليس بأى حال من الأحوال محاولة لخلق عالم يتحرك على الورق بالصورة التقليدية القديمة ، بل هو تقديم لمجموعة من التساوير - كتساوير المقابر ورسوم المعابد القديمة - التى تؤمن بقدرة الخطوط التلخيصية الدالة البسيطة على التعبير الجمالى والفكرى معاً ، والتى تعتمد على المواد والعناصر الأساسية فحسب . فهى ليست تصاوير من الألوان الباذخة ، ولكنها تصاوير من العناصر الأساسية ، التى تصنع الحياة ؛ وهى الماء والتراب والشمس ، التى تذكرنا بالطبيين اليونانيين الأوائل من طاليس وأنكسيمندريس وهرقليطس ، وبالطبيين المتأخرين مثل أنبادوقليس وديموقريطس وأنكساغوراس وغيرهم من الفلاسفة الأوائل الذين قالوا بالعناصر الثلاثة والعناصر الأربعة . ذلك أن الشمس فى عنوان هذا العمل القصصى تأتى للتساوير بعنصرين معاً ؛ وهما النار والهواء . ولا ينعكس هذا الاهتمام بالعناصر الأساسية المكونة للحياة ، والصناعة للعالم ، فى عنوان العمل فحسب ، بل فى بنائه وصياغته ولغته . وحتى نتعرف على هذا الجانب منه علينا أن نصحب العمل فى محاولة للتحليل لا تستهدف تلخيصه ؛ فالتلخيص هو إحدى وسائله البنائية ، بل ترمى إلى التعرف على محاوره الأساسية .

القديمة ، وللأصطلاحات الشعبية الاعتراضية ، ولتراكيب اللغة العامة ، التى تتسلل تحت قشرة الفصحى ونمنحها مذاقاً جديداً ونحواً جديداً .

وهو يكثر أيضاً من استخدامه لبعض التراكيب المستقاة من لغة الترجمة العربية للكتاب المقدس ، لا لبصوغ بها سفر تكوينه الخاص ، بل ليكتب بها سفر تكوين مقلوب ، لا يتخلق فيه العالم وفق إرادة رب قادر مسيطر ، بل يتفكك ويتحلل ويتولى مقاليد تدهوره السوق واللصوص والسماسرة وفاقدو الضمائر . إنه سفر التصدع والانحيار وتدهور القيم وتبرؤ العلاقات . وقد استطاعت إحدى سمات هذه اللغة التوراتية ، وهى تقديم الصفة على الموصوف ، أن توحى بتقديم الماهية على الوجود ؛ وهى التى تتردد فى ثنايا العمل . وتتفق هذه السمة فى أحد أبعادها مع تلك السكونية القدسية التى يطرحها البناء الدائرى المحكم الذى يهون من قيمة التغير ، ويبرز رسوخ التكرار والاستمرار ، ومع الولوج بالتنكير الذى يؤكد بدوره الميهم والعمومى على حساب المعرف والخصوصى ، والنمطى على حساب الحسى والتميز ، ومع الإلحاح على تكرار بعض العناصر (كلمات ، إشارات ، أحداث) لتحويلها إلى مراس أو محاور تمكن القارئ من ربط بعض جزئيات هذا البناء ، والإحساس بالألفة مع العالم الذى يقدمه الكاتب له ، وبرسوخ بعض الثوابت والمتغيرات فيه . وكل هذه سمات ستعرف عليها وقد اتت بها بعض التغير فى آخر أعمال يحيى الطاهر عبد الله الطويلة .

(٣) تصاوير من التراب والماء والشمس

إذا كانت هناك صلة واضحة بين (الطوق والإسورة) و (الحقائق القديمة...) فإن الأوصار التى تربط (الحقائق القديمة...) بآخر أعمال يحيى الطاهر عبد الله (تساوير من التراب والماء والشمس) وثيقة للغاية . (فالتساوير) تكملة حقيقية للحقائق ، ليس فقط لأنها تتناول نفس البطل ونفس المكان ونفس الفترة التاريخية - أو بالأحرى السنوات الأخيرة من نفس العقد الذى تناولت (الحقائق القديمة...) سنواته الأولى ، ولكن أيضاً لأنها تقدم لنا الوجه الآخر للعالم الذى قدمته سابقتها : الوجه المكمل لصورة التناقضات الحادة والساخرة ، الذى طالعتنا بها (الحقائق القديمة...) ، وجه المعاناة الإنسانية لإسكافى المودة ورفاقه من المقهورين المعذبين بوعيمهم بما يدور فى الواقع من حولهم ، ويعجزهم عن التأقلم مع هذا الواقع أو تغييره ، والراغبين فى استقطار لحظات من التحقق - واعتصار اللذة ، وتحليق السعادة فى قلب الألم والنشوة والمعاناة .

(فالتساوير) لا تقدم إلينا إسكافى المودة المراقب اللامبالى ، الذى يستمتع بسخريته الكلية ويتعالى المستر المحاذر على كل ما يدور تحت بصره من وقائع وأحداث ، والذى شاهدناه فى (الحقائق القديمة...) ، بل تقدم إلينا إسكافى المودة المشارك المقهور - ربما بسبب تخليه عن المشاهدة ومحاولته أن يفعل شيئاً ، وبسبب وجوده بالقرب من القاع أو فى قاع القاع نفسه ؛ وهذه هى دلالة مهنته . فهو ليس إسكافياً بمعنى أنه يرتق النعال فحسب ، ولكنه إسكافى بالمعنى

ويبدأ الفصل الأول من (تساوير من التراب والماء والشمس) بهذه السطور التلخيصية الدالة :

«الناس بالناس ، والناس للناس ، وصاحبي الطاعن في السن في كرب - فبعد موت ابنه الوحيد ماتت أم ابنه صبح اليوم الأربعاء ، ووقفق أمام صاحب مكتوف اليدين مرذولة .»

التي نعرف منها كل الأحداث الرئيسية التي دارت ، أو بالأحرى ستدور في هذا الفصل ، ونعرف معها أيضا المنظور الأخلاقي الذي يرى خلاله البطل «إسكافي المودة» ، الذي يوقع هذه المفتححات ، الأحداث ، ويتصور دوره فيها إنه يحس بمسئولية عما يجري لصاحبه تفرضها عليه هذه القيمة - القانون - العرف «الناس بالناس ، والناس للناس» . ومن هنا فإن كرب صاحبه قاسم هو كربيه ، وهو الذي يدفعه إلى اليقين بأن «الفعل واجب .. الفعل فرض» .. لكن ترى ما هو نوع الفعل الذي يستطيع الإسكافي إثباته إزاء هذا الموت الغاشم الذي اختطف زوجة صاحبه سوى مصاحبة هذا صاحب إلى موئل النسيان وهذه الأحران ، إلى خماره مخالي .

لكن الإحساس بضرورة الفعل ، حتى ولو كان فعلاً سلبياً من هذا النوع ، يوقع الإسكافي في المأزق ؛ فهو مفلس ، ومع ذلك انفلتت منه بأرجية الدعوة إلى الخمار . وها هو ذا يعلل النفس بأنه قد يجد في الخمار بعض بلديات قاسم يشربون ؛ وربما دعوها إلى الشراب ، وخلصوه من هذا المأزق . غير أنها يجدان الخمار خالية في ذلك الوقت من النهار ، فيحاول الإسكافي أن يتخلص من المأزق بالحيلة . ويتدفق الشراب ، وتندفق معه هموم قاسم الصعيدي الذي نزع إلى القاهرة هاربا من الفقر ليواجه فيها آلام الفقر ، ويفقد فيها إحدى عينيه في اعتصامات الطلبة ومظاهراتهم ، وليحمل معه إليها ميراثا من الرؤى والعادات والمعتقدات الشعبية التي تحكم تصرفاته ، وتعلل عليه سلوكه . ويتحول هذا الميراث إلى عبء يهبط كاهل قاسم ، لأنه يطالبه بما لا طاقة له به . فأسلاف قاسم قد أوروته فيها خاصاً للموت في صورة ملاك يمسك بحربة ، يجرح البدن ويستل الروح ، وتبقى الروح معلقة بجروح البدن حتى يتصدق أهل الميت بسورتين من القرآن تقرأ على قبره . لكن أنى له وهو الفقير المعوز بأجر المقرئ وقد أثقله شراء الكفن واكتراء الغسال والحفار والخشبة .

هنا يتفتق ذهن الإسكافي عن حيلة جديدة ؛ فلماذا لا يستعير جهاز تسجيل يدير به شريطا بحجم الكف ، فيه ما يكفي من التسجيلات القرآنية الكفيلة بإفناذ روح الزوجة المعلقة بجروح البدن لاتزال ؟ . ويذهب إلى خص رجب جامع الخرق بزجاجة من طيب لخمير يحسبها معا ، ويستعير منه الجهاز الذي كان كل ماخرج به رجب من شقاء عامين في ليبيا ، أحبطتها عبثية الاشتباكات بين البلدين الشقيقتين . وعاد إلى خماره مخالي ، وأوصل الجهاز بالكهرباء لعل غناه يذهب بوطاة الأحران ، أو يروح عن النفوس وهي تتبادل المواجه والأسرار والهموم ولكنها رغم ذلك تتشظى بلحظة الشراب والتواصل .

«وضحك الاثنان .. فهما في الحياة هنا في خماره مخالي قاعدان يشربان» ، وقادران على أن يقهرا كل الهموم والمشبطات ، بالجلد مرة وبالخيلة أخرى . وها هي ذى الخيلة تدفع الإسكافي الجائع الشارب إلى أن يبيع الجهاز إلى مخالي ويقبض جنيهاً قليلة لكنها كافية لأن تمد مع الشراب مائدة عامرة باللحم الشهى ، وخمرا ينال منها رجب - وقد انضم إليهما - نصيبا ينسبه أن يسأل عن جهازه العزيز .

ما إن أفاق رجب في ضحى اليوم التالي حتى سأل عن جهازه فقال له الإسكافي إنهم نسوه في خماره مخالي ولابد أنهم مستردوه في المساء . يجتمع أصحاب الثلاثة في الخمار ، ويصارع الإسكافي رجب بما حدث أمس ، ويتفق معه بعد أن شربوا جميعا حتى آخر ملمح على أن يمسك بخنقه ويصرخ بأنه قد سرق جهازه حتى يستردوا الجهاز بالخيلة من مخالي القادر على شراء ألف جهاز لرجب الذي سدت في وجهه سبل الحصول على جهاز آخر ، بعد أن أغلقت أمامه حدود البلاد العربية . وتنجح الخيلة ، ويسترد رجب جهازه ، ولكن مخالي يحرم على إسكافي المودة دخول خماره بعد هذا اليوم المشهود .

والإسكافي لا يطبق الحياة بلا خمير ، فالخمير لا تمنحه فقط القدرة على احتمال حياته ، بل تقدم له أيضا فرصة التواصل الإنساني مع الآخرين والحديث معهم ، وفرصة الهرب من واقعه الكئيب ومن عالمه المقلع العاري من أى متعة ، الذي يجد فيه الإنسان متعته الوحيدة في «خروج البول السخن من قضيه» ؛ فقد سدت أمامه بالفقر والعجز سبل إشباع الشهوات والغرائز ، التي يؤدي إشباعها إلى شيء من اللذة ، ولم يبق له سوى أن يثرثر مع أصحاب ، ويتفلسف بسذاجة ، ويعلق بحسرة وسخرية على انقسام الدنيا إلى غالب ومغلوب ، وغنى وفقير ، وعلى قبوعه هو وصاحبه بالقرب من قاع عالم المغلوبين الفقراء العاجزين عن التحليق والتحقيق ؛ لكنهم مع ذلك يستطيعون - بالخيلة وحدها ، فالدنيا عندهم «بنت الخيلة» - أن يجدوا الطريق - مها ضاقت بهم السبل - إلى شيء من الترويح عن النفس .. إلى خماره مخالي التي طرد من فردوسها الإسكافي وظل يحتال حتى عاد إليها بخطة مأكرة ساذجة معا . ومع العودة إلى الخمار تعيد الدورة الأبدية نفسها مرة أخرى : شراب وتبادل للمواجه وعراك تتصافى بعده النفوس في مودة وحب ثم تندلع بوادر شجار جديد لاتنتهي بغير القهر والإجباط . وفي هذه الدورة الجديدة تمزق سكاكين الخمر أحشاء رجب ، ويتشاجر الإسكافي مع قاسم الذي يديم التحديق في الأرض جريا وراء سراب احتمال أن يجد شيئا ثميناً يخلصه من فقره ، الذي يخاف عليه الإسكافي من أخطار السيارات المسرعة الهوجاء فيظن أنه بنفس عليه حظه القادم وارتفاعه المرتقب إلى طبقة أعلى إذا ما وجد لقيته ، فيتشاجر معه ويتركه ويمضي .

ويبقى الإسكافي وحده مع رجب الذي يعاني من أمغاص السكر ، يواسيه ويرعاه ، ويحكى له حكايات الفساد الذي استشرى ، عله يهدأ وينام . وما إن بنام حتى يحس قادم جديد ، هو صديق قديم لرجب النائم ، يجتر معه مرة أخرى ملاحظاته عن فساد العالم وانقلاب ميزان القيم وندرة الأنقياء بصورة فيها قدر من الفجاجة وشيء من السذاجة . فالقادم الجديد (فتح الله) ، وهو لص محترف ، يحدث الإسكافي عن

فالمعيار الدائري ينطوي في بعد من أبعاده على درجة من ثبات العالم واستمراريته على متوال متكرر شبه ساكن ، لا يتتاب التغير فيه الجوهر بقدر ما يعنى المظهر . كما تشير دوائره المتكررة المغلقة إلى سيادة منطق ما يحكم هذا العالم برغم كل ما يبدو فيه من عشوائية وعفوية وانفلات . لكن يحيى الطاهر عبد الله استطاع أن يقدم إلى جانب عناصر الثبات والاستمرار تلك قدراً من عناصر التغير ، ولا أقول التطور . فالعالم القصصى عند يحيى الطاهر عبد الله في هذه القصص الثلاث الطويلة لا يتطور بل تتغير بعض ملامحه ، وتتباين تبديات المصائر والشخصيات فيه ، ويبقى جوهره ثابتاً إلى حد بعيد . إن مصير قاسم وحياة الإسكافي لا يختلفان كثيراً عن حياة مصطفى أو مصيره من حيث الجوهر ، وإن بدا أن الثلاثة يعيشون ثلاث حيوات متباينة الشكل والغاية . وهذا يعنى أن هناك قدراً كبيراً من التباين وقدراً أكبر من التماثل بين هذه الشخصيات الأساسية .

ففي مستوى من مستويات التحليل تبدو هذه الأعمال الطويلة الثلاثة كأنها فصول ثلاثة في عمل واحد كبير ، يقدم لوحة عريضة لانحياز العالم القديم ونهوض العالم الجديد الذى يبدو أكثر تفككا وأشد امتلاء بالقهر والإحباط . مصطفى ليس أفضل من الإسكافي ، ولا الإسكافي أسعد حالاً من مصطفى ، وإنما هي حلقات متشابهة في سلسلة من القهر والمعاناة ، لا تملك إلا أن تتوالى وتستمر على نفس المتوال . فالحياة - برغم كل شئ - يجب أن تعاش ، وهي تبدو أحياناً وكأنها تستحق أن تعاش . وبطل يحيى الطاهر عبد الله يدرك أنه محكوم عليه بالحياة ، كما أن الموت مكتوب عليه ، وكأنما هو الخلاص الوحيد أو النهاية الطبيعية «السعيدة» لهذا الحكم . ولهذا نجد أن الموت المادى أو المعنوى هو النهاية الطبيعية لكل عمل من أعمال يحيى الطويلة الثلاثة ، كما نجد مكابدة الحياة ، واستقطار ما قد تجود به من بهجة ولذات ، هما نسج الأعمال الثلاثة ولحمتها ، وإن بدا هذا بشكل أوضح في العاملين الآخرين .

وبرغم هذه الدائرة الضيقة ، وفي ثنايا منطقها الصارم ، يمكننا أن نتلمس بعض ملامح التغير الذى لا يتتاب جوهر العالم وإن أثر على بعض أبعاد الحياة فيه . فبعد أن كان الإنسان محكوماً بثقافة القرية الصعيدية التحتية ، التى تطبق عليه كالأسورة ، في العمل الأول ، بدا متحلاً من كل قيود هذا العالم الصارم وموضوعاته في العمل الثانى ، ثم عائداً إلى كن جماعة الصحاب الصغيرة ، ومنطقها الجديد ، وعالمها الذى يوشك أن يخلق قوانينه وقيمه الخاصة ، في العمل الأخير . وبعد أن استبدل بعالم القرية المتناسك الخمار التى تبدو كنفوس هروى كبير ، استبدل بالخمار عالماً آخر ، فيه قدر من التماسك ، ليس في صرامة الطوق والأسورة ، وإن كان فيه شئ من قوته ، بصورة يبدو معها أن هذه التغيرات البادية تشكل حلقات دائرة أخرى ، وتخضع للمنطق الرئيسى الذى يسود البناء كما يحكم الرؤية ، وهو منطق الثبات والاستمرار ، وهو منطق يكشف ما في رؤية يحيى الطاهر عبد الله للمصير الإنسانى من مأساوية ونشازم .

للصوص الكبار واللصوص الصغار ، وعن اختلاف معنى السرقة باختلاف حجمها وشكلها وطبقه مقترفاً برغم ثبات جوهرها . ويمضى فتح الله على أن يعود بعد ثلاثة أيام بالمال والخمر والحشيش والطعام ، ويظل الأصدقاء الثلاثة فى انتظاره ، أو بالأحرى فى انتظار ماسيجلبه من بهجة تقضى على بعض مافى حياتهم من جفاف وإجذاب ، وتبدد هموم ما يتذكرونه من أحداث الواقع السياسى المؤسفة . ويعود فتح الله بالمال والخمر ، وينطلق قاسم ليشتري شواء طيباً حتى تكتمل المنفعة ، ويفتح رجب مذياعه الذى بعدهم بالرخاء ويتوعد العرب الراضية ويحكى الإسكافي حكاياته وهو يلعب بمؤشر الراديو حتى قدمت مختلف المخطات متناثر الأصوات فاختلط الحق بالباطل ، والوهم بالواقع . ويعود قاسم بالشواء ، ويدور الشراب ، ويزداد اختلاط الأشياء ، ويرق الخيط الفاصل بين الأكذوبة والحقيقة ، ويسهل الاستهواء .. وما إن يحكى رجب حكاية عن الذين يسرقون الأكفان من المقابر حتى يقن قاسم أنهم قد سرقوا كفن زوجته ، فيخرج جارياً حتى يسترعونتها . وقد حاولوا إيقافه ، ولكنه أفلت منهم ، مندفعاً إلى الطريق ، فقدفت به العربة المسرعة تحت أقدامهم ينزف دماً .

وتجهز هذه النهاية القاسية على أجنحة البهجة التى كانت قد أوشكت على أن تمنح هؤلاء التمساء بعضاً من السعادة ، فإذا هم يحملون قاسم من مستشفى إلى مستشفى ، بحثاً عن الدم ، في مطاردة عبثية مع الأقدار بلا جدوى . ويموت قاسم ، ويتركه الصحاب فى المستشفى ، ويخرجون من غرفة المحقق مهزومين ، تاركين صديقهم من ورائهم ، لأن «المستشفى الحكومى إذا ما حل الموت بالحى قامت بواجبها نحوه أفضل ألف مرة من أحياء كالإسكافي ورجب وفتح الله» وبهذه الكلمات الحادة المباشرة القاسية ، التى يدور فيها جدل عميق بين الموت والحياة ، بين الأحياء والموتى - الأحياء تنتهى (تصاوير...) بالموت كما بدأت به ، لتغلق الدائرة التى ظلت تنفتح لتغلق من جديد على هذه الثيمة الأثيرة عند يحيى الطاهر عبد الله منذ بدايات عمله الطويل الأول (الطوق والإسورة) ، وحتى السطور الأخيرة فى آخر أعماله .

والموت فى (تصاوير...) لا يغلق الدائرة فحسب ، ولكنه يكثف العجز والقهر والإحباط ، لأنه يجبر الصحاب على التخلي عن جثة صاحبهم بقسوة ، ودونما أى ستمتالية أو صراخ ، لأنهم عاجزون عن مواراته التراب فى كرامة ، ولأنهم موقنون أن الحياة نفسها هى القيمة الوحيدة الباقية لهم ، التى عليهم أن يحيوها ، وليست مايفرضه عليهم الموروث القديم الذى استولى على قاسم حياً وميتاً . إن قسوة حياتهم هى التى تدفعهم إلى التخلي عن كثير من الأعراف والتقاليد الموروثة ، لأن هامش الاختيار المتاح أمامهم ضيق للغاية ، بل يوشك أن يكون معدوماً . فالموت عند يحيى الطاهر عبد الله قدر ميتا فيزيق وقدرا اجتماعى فى الآن نفسه ، وهو يوشك - للمفارقة - أن يكون الخلاص الوحيد من فساد العالم ولاعدائه ، وإن لم يكن خلاصاً بالمعنى المألوف للكلمة ، بل وسيلة لإكمال الدورة وغلق الدائرة ، بصورة يطرح معها سؤالاً أساسياً حول إشكالية الوعى والمعيار الدائرى من جهة ، وحول مدى عشوائية العالم أو انطوائه على نوع من العدالة الكونية من ناحية أخرى .



دار الفكر العربي

مؤسسة مصرية للطباعة والنشر - لصاحبها: محمد محمود الحضري

الإدارة : ١١ شارع جوارصني - القاهرة ت ٧٥٠١٦٧ / ٧٦٠٥٢٣
المكتبة : ٢٠٦ شارع جوارصني - القاهرة ص ب ١٣٠

تقدم مجموعة مختارة من أحدث إصداراتها

• القياس النفسي
الدكتور صليوت فرج
• الطفل الموهوب
الدكتور أسعد أمين
يصدر في ٤ أجزاء
صدر منها جزءان
• تعالوا نغني يا أطفال
الدكتور عائشة مبري
سلسلة :
• طفلك في عامه
صدر منها ١٠ كتب
من السنة الأولى إلى السنة العاشرة
• في الأدب الحديث
الأستاذ عمر النور
• الأسس التاريخية للفن التشكيل
٢ جزء
الأستاذ حسن محمد حسن
• الإلياذة
الملحمة الخالدة لشاعر اليونان
القديم هوميروس
الأستاذ أمين سلامة
• اتجاهات في أصول
التدريس بمدرسة التعليم الأساسي
الأستاذ محمد سليمان شعلان
الأستاذ محمد محمود رمضان
• الدكتور سعد جاد الله
• الأسس العلمية في تدريب
كرة القدم
الأستاذ حسن بخار
• القياس في التربية
الرياضة وعلم النفس الرياضي
الدكتور محمد حسن علاري
الدكتور محمد عبد القادر رضوان

• خاتم النبيين
٣ جزء في ٢ مجلد
الأمام محمد أبو زهرة
• المعجزة الكبرى
الأمام محمد أبو زهرة
• الحرية والعقوبة في الفقه
الإسلامي ٢ جزء
الأمام محمد أبو زهرة
• تاريخ التعليم في الأندلس
الدكتور محمد عبد الحليم عيسى
• فضل علماء المسلمين
الدكتور عز الدين فراج
سلسلة :
• الإسلام وغديات العصر
الدكتور عبد القادر عود
صدر منها ١٣ كتاب
سلسلة :
• أطفالنا في رحاب القرآن الكريم
الدكتور سعد اسماعيل شليش
صدر في ٦٠ قصة
صدر منها ١٦ قصة
• فلسفة التعليم الابتدائي
وتطبيقاته
الدكتور عبد القادر عود
الدكتور حسن عبد العال
الدكتور علي خليل
• معجم مصطلحات التربية والتعليم
الدكتور أحمد زكي
• علم الاجتماع
المفهوم والموضوع والمنهج
الدكتور صلاح الفوال
• علم النفس الاجتماعي
الدكتور لقاد الهبي السيد

• الإسلام وحقوق الإنسان
الدكتور الطيب محمد طيب
• معجم الألفاظ والأعلام القرآنية
الأستاذ محمد عبد الحليم عيسى
• تاريخ الحضارة الإسلامية
في الشرق
الدكتور محمد حسن عيسى
• الإفصاح في فقه اللغة
٢ جزء
الأستاذ محمد عبد الحليم عيسى
• الإدارة من وجهة نظر المنظمة
الدكتور يحيى الأزهرى
• دراسة الجدوى والتطبيقات
الدكتور أحمد فهمي جلال
• الشركات التجارية
الدكتور علي حسن بولس
• المساحة الطبوغرافية
الدكتور حسن كمال
الدكتور أحمد خليفة
سلسلة :
• علم الحيوان
الدكتور حسن فرج زين الدين وآخرون
صدر منها ١١ كتاب
• المعجم الطبي الصيدل
الدكتور محمود عويضة
• الأسس العامة في التحكم
التجاري الدولي
الدكتور أبو زيد رضوان
• مبادئ علم التشريح
وظائف الأعضاء
الدكتور شفيق عبد القادر

• البداية والنهاية
للدكتور بن كثير
• تهذيب التهذيب
لابن حجر العسقلاني
• المدخل في فن التحرير الصحفي
الدكتور عبد الطيف حمزة
• الإذاعات العربية
الدكتور ماجي الخطوب
• الفيلم التسجيلي
تعريف .. اتجاهات .. أسس وقواعد
الدكتور مني سعيد الخديدي
• الأسس العلمية لنظريات الإعلام
الدكتور جيهان أحمد رشق
• سبل السلام
(٤ جزء في ٢ مجلد)
للمصطفى
• مفصل الإنسان روح لا جسد
٣ جزء
الدكتور رؤوف عبيد
• الجديد في التكوين الروحي
واسرار السلوك
الدكتور رؤوف عبيد
• التفسير القرآني للقرآن
الأستاذ عبد الكريم الخطيب
• قصص الأنبياء والرسول
الأستاذ محمد اسماعيل إبراهيم
• آيات عتاب المصطفى في
ضوء العصمة والاجتهاد
الدكتور عويد بن جابر الطرقي
• عمر بن الخطاب وأصول
السياسة والإدارة في الإسلام
الدكتور سليمان الطراوي

ندوة العدد

مسئلة البدء والروى عن جميل السنينى والسبعينى

☐ حيث تُهزم الذات الفردية بهزم الوطن

صبرى موسى

☐ أصبحت أهتم باللغة إلى حد التعب المضى

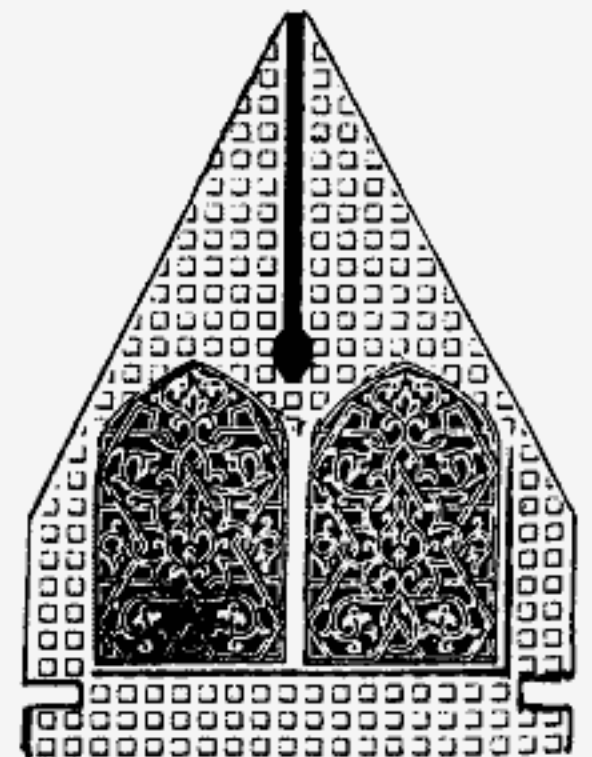
صنع الله إبراهيم

☐ فى الزينى بركات التقي القهر المملوكى بقهر الستينيات

جمال الغيطانى

☐ الايداع تعبير عن خلل ما فى المجتمع

يوسف العقيد



ندوة العدد

مَسْئَلَةُ الْإِبْدَاعِ الْفُرْدِيِّ عِنْدَ جَيْلِ السَّبْعِينَ وَالسَّبْعِينَ

اشترك في الندوة :

- جمال الغيطاني
- صبرى موسى
- صنع الله إبراهيم
- يوسف القعيد
- من أسرة التحرير :
- اعتدال عثمان
- محمد بدوى

اعتدال عثمان :

أرجو أن تسمحوا لى بأن أبدأ هذه الندوة بوضع مجموعة من الأطر العامة للحديث ، حول مجموعة من القضايا الأساسية . من ذلك علاقة الكاتب بالواقع ، والعلاقة بين الكاتب والناقد والقارئ ، وأيضا علاقة الكاتب بنفسه الذى يدعه . ومفهوم طبعاً أن هناك مجالات أخرى للحديث يمكن أن نتطرق إليها حسبما يقتضى الأمر .

جمال الغيطاني :

أعتقد أننا ينبغي لنا أن نتوقف في البداية عند المناخ الأدبي الذى عايناه منذ نهاية الستينيات ، فالحركة الأدبية في هذه الحقبة قد مرت بأزمة نتيجة لجملة عوامل ليس للأدب علاقة مباشرة بها . ولكننا يمكن أيضاً أن نقول إنه منذ أواخر الستينيات قد حدث فراغ نقدي نتيجة لهجرة بعض النقاد ، وموت بعضهم ، وتوقف بعضهم عن الكتابة . وقد كان من نتيجة ذلك أن ظهر عدد من الكتاب غير الموهوبين الذين فرضتهم أجهزة الإعلام عن طريق المسلسلات الإذاعية والتلفزيونية . وخصوصاً مسلسلات رمضان ، فضلاً عن الصحف اليومية والأسبوعية والشهرية . وعلى الرغم من أن النقد لم يجد لديهم ما يهتم به نتيجة لنهايت كتاباتهم ، فإنهم مع ذلك ظلوا يفرضون وجودهم من خلال تلك الوسائل . ومن أجل ذلك فقد وصلت شخصياً إلى اقتناع خاص في يتمثل في الزهد في أجهزة النشر المصرية ونشر بعض أعمالى ، ولو بصيغة مؤقتة . خارج مصر ، على الرغم من أنني أعمل في دار نشر صحفية كبرى . وقد نشأ عن ذلك أن الأدب الصادق المعبر عن حركة الواقع الجهورية كان يصطدم - نظراً للحصار الذى ضرب عليه - بتلك المؤسسات ، فكان أقصى ما أستطيع فعله هو أن أطبع عدداً محدوداً من أعمالى على آلة الزيبوركس في حدود خمسمائة نسخة . وأوزعها أنا وأصدقائى بطريقة بدائية . وكان الهدف من ذلك هو مجرد تسجيل لظهور تلك الأعمال . وكنت أعي أن القارئ الذى أريد الوصول إليه قارئ خاص . وربما نشأ عن ذلك نوع من التوقع ، لكننى مستمر في الكتابة لأنها العمل الوحيد الذى أنقذته .

صنع الله إبراهيم :

أعتقد أن فيها قاله جمال تعبيراً يصدق بالنسبة إلى كذلك .

صبرى موسى :

أعتقد أننا جميعاً نتفق مع جمال فيما طرحه من الحديث عن حالة الخلق في المناخ الأدبي ، فاليئة غير صالحة ، وغير مشجعة على الإبداع أو الخلق . وهذا ما يؤدى بالأديب إلى الانغلاق على ذاته ، فيشكل تصورات ومفاهيم ومعتقداته

الخاصة بمعزل عن الآخرين . وكان الأولى أن يكون هناك مناخ أدبي يسمح بالإبداع الحر المتكامل ، ويشعر الأديب بأنه جزء من تيار واحد متناغم .

اعتدال عثمان :

ولكن ، ما الأسباب التى أدت إلى ذلك في رأيك ؟

صبرى موسى :

الظروف السياسية لعبت دوراً كبيراً ، فعملت على حجب أدباء ، وتسلط الأضواء على آخرين ، بعضهم لا صلة له بالإبداع أو الخلق ، وبعضهم قد يكون على قدر ضئيل من الموهبة . وربما كان منهم موهوبون . لكن الظروف وضعتهم في أمكنة جعلتهم أكبر من حجمهم . هذا بالإضافة إلى ما ذكر من عجز المؤسسات الأدبية والفنية عن استيعاب الجهود الأدبية والفنية كلها ، وقلة مجالات النشر ، واختفاء النقد ، وتحوله إلى فنون أخرى كالسينما والمسرح والتلفزيون . كل ذلك كان كافياً لإفساد المناخ الأدبي .

يوسف القعيد :

وهذا هو ما يصنع الأزمة ...

صبرى موسى :

لا أريد أن أستخدم كلمة «أزمة» ، فهناك - بلا شك - إبداع . ولكن المشكلة هي مشكلة التواصل .

جمال الغيطاني :

لكن كيف يدع الفنان في ظروف غير مواتية . أقل ما يقال فيها إنها ظروف

قهر ...

يوسف القعيد :

يمكن أن نتفق على أن الأزمة هي المرحلة الفاصلة بين الموت والانفراج . ومن ثم فإن الثقافة المصرية تمر الآن من عتق الرزاجية . أما فيما يتعلق بدور النقاد فإن هناك خطأ كثيراً ما يقع فيه ، لأن الإبداع عمل فردي ، في حين أن النقد عمل جماعي مرتبط بفلسفة عامة أو اتجاه فكري عام . وفي الستين الماضية لم يكن هناك فلسفة عامة ، ومن ثم لم تظهر محاولات نقدية . ليس هذا دفاعاً عن النقاد ، ولكننا كنا في الحقيقة نفتقد تلك الفلسفة ، أو ذلك الاتجاه العام الذى يساعد على قيام حركة نقدية . ومن هنا كان هناك إبداع ، ولكن النقد كان غائباً ، فلم تكن هناك محاولات نقدية تقوم أعمال أجيال كاملة ظهرت في الرواية المصرية ، وكل ما كان يحدث هو التجاهل أو الصمت عن فريق كامل من الكتاب ، ومحاولة خلق

كتاب آخرين يعملون تحت مظلة السلطة .

محمد بدوى :

من الواضح أن الحديث حتى الآن لم يجاوز قضية علاقة الكاتب بالسلطة ، وربما كان من المفيد الآن أن نحدثونا عن المغامرة الفنية التي تمثلت في كتابات جيل الستينيات . فهل يمكن أن نحدثونا الآن ، كلٌّ من خلال تجربته عن عناصر هذه المغامرة ؟ أو ما يتعلق بعلاقة الكاتب باللغة وبناء العالم والرمز والنشكيلات الأليجورية ، ومستويات الأزمنة في الرواية ... الخ .

صبرى موسى :

هذه وظيفة الناقد .

محمد بدوى :

لكن الكاتب يمي ما يصنعه .

صنع الله إبراهيم :

من المؤكد أنه يمي ذلك . ولكن على نحو يختلف فيه عن الناقد .

صبرى موسى :

في رأيي أنه من المستحيل أن تناقش قضية الشكل الفني نفسها بعيدا عن المناخ العام أيضا . ومع ذلك فإن كلا منا فيها أعتقد على استعداد لأن يشرح بعض التفاصيل التي تتعلق بعملية الكتابة لديه . وبالنسبة إلى فإن الأمر يبدأ بحدوث شيء . أو حالة ما يمكن أن نسميها حالة توقف . أو تأمل . أو تقوقع . يتأمل فيها الإنسان الأشياء ويدخل في ذاته . بل في الأعماق من هذه الذات . وبما أن مادة الفنان هي الناس فإن هذا التقوقع يصبح محيطا ما لم يخرج منه الكاتب بإبداع جديد إلى الناس . فالآخرون هم أصل الإبداع وهدفه . وحين يعجز الفنان عن ذلك ، فإن الناس أنفسهم يقومون بإبداع ما يخصهم . والعمل الفني بولد لدى متكامل دون أن أفصل بين محتواه وشكله . لحظة الكتابة هي التي تحدد طبيعة العمل وتجعل شكله متلاحما مع مضمونه . لكنني لا أضع تخطيطا مسبقا لهذا العمل .

محمد بدوى :

ولكن أليست هناك تراكمات ، فأنا أتصور مثلا أن قصة «حادث النصف متر» كانت تجربة لقصة «فساد الأمكنة» .

صبرى موسى :

لا . . . حادث النصف متر موقف فكري وشعوري من هموم أساسية أرقنت في حقبة زمنية محددة . وتمثلت في موقفنا من الحب بوصفنا شرقيين . وهي تختلف عن فساد الأمكنة .

صنع الله إبراهيم :

كيف ولدت إذن «فساد الأمكنة» وما ظروفها ؟

صبرى موسى :

سأحاول ..

جمال الغيطاني :

قبل هذا أذكرك بعمل آخر مهم لك هو «حكايات صبرى موسى» الذي أعده مزجا بين القصة القصيرة والمقامة . ولكنك للأسف لم تطوره . ومساءلة أخرى هي أنك صنفني نشيط فكيف توقع بين الصحافة والأدب .

صبرى موسى :

إنني أحاول أن أفهم توازنا بين عدة أشياء ، فأنا صحفي وكاتب أديب . ورجل يحيا في مجتمع ، يفرض عليه أن يعيش في مستوى معين من الحياة . على أن

هذا فيما يتعلق بالأزمة . وانتقل الآن إلى الحديث عن علاقة الكاتب بموضوعه . وفي رأيي أن الإبداع تعبير عن خلل ما في الواقع . وأنا شخصيا أفقد رغبتي في الكتابة عندما يتنى هذا الخلل . ولكن التعبير الفني عما حدث في مجتمعنا من خلل في الحلقة الأخيرة لم يكن من المستطاع ، لأن الفئة المتسلطة كانت تضمر العداء الغريب للمثقفين . ومن أجل ذلك فقد قادى موقفي من هذه الفئة إلى إنتاج أدب سياسى صريح ومباشر . وكنت أرى أن الاستمرار في هذا النوع من الأدب أمر غير قابل للنقاش .

أما فيما يتعلق بعلاقتي بالقارئ فإنني أكتفي بالإشارة إلى بعض النقاط . أولا .. أجدني محاصرا بحالة من الأمية التي تعوق تواصل مع القاعدة الأساسية التي أكتب لها . وفي يقيني أنه لابد من خلق قاعدة أساسية من القراء يعتمد عليها الكاتب . ولأن قنوات التوصيل التي تربطنا بالقراء غير قائمة فإنني أستطيع أن أقول إن أدبنا قد ولد في المنفى . أضف إلى ذلك أننا نعيش في عصر هيمنة أجهزة الإعلام على حواس المواطن طوال اليوم ، حتى إن القراءة أصبحت موقفا واختيارا في مواجهة التلفزيون والإذاعة والسينما . أما عن كيفية الخروج من هذا الوضع فأرى أن المسألة تحتاج إلى وقت ، لأن ما نشكو منه ما يزال قائما ، وإن كانت هناك إرغاسات تغيير .

صنع الله إبراهيم :

في رأيي أن علاقة الكاتب بالقراء ، وبالنص الذي يكتبه ، وبأدوات عمله إنما ترتبط على نحو أو آخر بوضعيته الاجتماعية ، وقد تحدثت الزملاء عن وضعية الأديب في مصر منذ هزيمة يونيو ، وكيف أنه كان عليه أن يعانى الكثير في إطار شروط تلك الوضعية .

اعتدال عثمان :

أليست هناك مشكلات من نوع فني مع النص مثلا ؟

صنع الله إبراهيم :

من المؤكد أن هناك مشكلات من هذا النوع ، ولكنها مرتبطة كذلك بالوضع السياسى والاجتماعى ، فحتى الذين استطاعوا أن يحددوا صيغة ما يتحركون من خلالها كنتجيب محفوظ ، قد ووجهوا أحيانا بالمنع كذلك . وأنا لا أوافق على منع أى كاتب أو مصادرة عمله ، وإلا فلماذا سيكتب إذن ؟

اعتدال عثمان :

لقد طرحت مشكلة التواصل بين الأديب وجمهوره . فهل تعتقد أن الكاتب يكون على وعى بمسألة التواصل هذه حين يكتب ؟

صنع الله إبراهيم :

كل كاتب يكتب وفي ذهنه أن يصل إلى الجماعة ، على الرغم مما بدعيه بعض الأدباء مخالفا لهذا . فإذا لم يكتب الكاتب ليتواصل مع الآخرين ويتفاعل معهم . فلماذا يكتب إذن ؟ إنه بكل تأكيد يأمل في أن يصل صوته . وقد يحدث هذا في إيقاع بطنى ، أو متدرج ، لكن الكاتب يصل آخر الأمر ، وعلى الأمل فإنه يصل إلى الخارج .

اعتدال عثمان :

وماذا بالنسبة إليك ؟

صنع الله إبراهيم :

أعتقد أن كتاباتي أحدثت أصداء في الخارج أكثر مما كان لها في الداخل .

محمد بدوى :

وهل كنت على وعى بأن «نيكولا» يعكس أصداء أسطورية ؟

صبرى موسى :

كان ذلك مقصودا حتى يصبح «نيكولا» رمزا للإنسان . وقد جمع في شخصه صفات إنسانية جوهرية . لكنه لم يفقد خصوصيته .

محمد بدوى :

سؤال أخير .. قبل أن تنتقل إلى صنع الله إبراهيم .. هل تكتب العمل أكثر من مرة ؟

صبرى موسى :

هناك ظروف خاصة بي . فأنا أبدأ في نشر الفصول الأولى من العمل في المجلة قبل أن أنتهى منه . وهذا أمر مؤسف . لأنه يقيدنى ويخرجنى ويعول دون إعادة الكتابة .

محمد بدوى :

وهل كانت لغة «فساد الأمكنة» المنححة نتيجة كتابة واحدة ؟

صبرى موسى :

نعم .. لكننى كما قلت لا أشرع في الكتابة إلا بعد التفكير عدة سنوات في الرواية .

اعتدال عثمان :

وماذا عن موقف الأستاذ صنع الله إبراهيم من عمله ؟

صنع الله إبراهيم :

سأحاول أن أتبع الأمر منذ البداية .. أذكر أننى كنت أنساءل عن السبب الذى يجعل الروائيين يهتمون بأشياء دون أخرى . وكأن ثمة اتفاقا سريا بين الجميع على أن هناك أشياء تكتب . وأشياء هى من المحرمات . التى يجب الابتعاد عنها . ولم أكن قادرا على فهم الأسباب التى تمنعنى من الكتابة في كل شئ . خصوصا أنى وضعت في ظروف خاصة . مكتنى من رؤية أشياء لم يرها الكثيرون .. كان هذا في نهاية الخمسينيات .

في هذه الفترة كنت خارجا من السجن . وكنت أصعل في رواية لم تنه حتى الآن . ولأننى كنت منبها بكل ما أراه كما ينبغى لرجل خارج من السجن . فقد رحت أسجل كل شئ . وبخاصة ظروف المراقبة القضائية . وفكرت في أنى ينبغى أن أكتب رواية . وكانت هذه الرواية هى «تلك الراشحة» . وقد بدأت الكتابة بأصداء عدة مراثيات وأشياء . وكنت شديد الحرص على عدم التدخل بعواطفى أو أفكارى . أو التورط في التحليل . أو التفسير القليل المفروض . وكانت النتيجة أن بعض المراثيات سجلت في دقة وحرص . على أنى كنت واعيا بأن هناك أشياء توجد شكلها . بمعنى أن طبيعة الأحداث تخلق شكلا . ويحدث ذلك بعد الكتابة الأولى حين أعكف على تحليل ما كتبت . وتدوين ملاحظاتى : هنا غموض . هنا إمكانية لتفسير مضاد للعمل ككل . هنا حاجة ماسة للربط . وهكذا وجدت أنى لا أستطيع أن أكون محايدا تماما . وهكذا تتجمع المادة . تحدث أحداث . وأرى أشياء فأسارع إلى تسجيلها عن طريق مذكرات . ثم أحاول بعد ذلك كتابتها . ولكن مع الحرص على أن يكون لى «صوفى الخاص» .

بعد روايتى «تلك الراشحة» ظل هذا الخط مستمرا . ولكن مع بعض التغيرات والإضافات . وفي هذه الفترة كنت قد كتبت عدة مذكرات وذاكرات عن رحلة قمت بها إلى منطقة «السد العالى» . سجلت فيها ما رأيته أمامى . وبعض الفقرات التى أعجبتنى من كتاب يتحدث عن ميكيل أنجلو . وبعد ذلك كنت أفكر

هذا التوازن ربما حدث على حساب أشياء كثيرة . لأننى أضطر مثلا للكتابة للسبب . رغبة في الحصول على دخل أستعين به على التفرغ ثلاثة أعوام أو أربعة . لكتابة رواية أو مجموعة قصصية . ولم أكتب حتى الآن للتليفزيون لأنه غول محيف يهدد مستوى الكاتب الحريص على فنه . في حين أننى أستطيع أن أتعمق شيئا ما في العمل السينمائي . أما بالنسبة إلى العمل الصحفى . فقد كانت تجربة «صباح الخير» مفيدة لى في مجال الأدب . فقيها اكتسب التحقيق الصحفى العمق والجدية والشمول فضلا عن الطول . الذى كان من الممكن أن يستمر بالتحقيق عشرين أسبوعا . وقد قمت برحلات عدة إلى مناطق صحراوية في مصر في خارج الشريط الضيق الذى نعرفه على جانبي النهر . ومن هذه الرحلات كانت رحلتى إلى الصحراء الشرقية ١٩٦٣ بهدف تعرف هذه المنطقة .

محمد بدوى :

من هنا ولدت «فساد الأمكنة» ؟

صبرى موسى :

هذا صحيح . هناك حياة كاملة تجمع بين البدو والمناجم والمشروعات التعدينية . والطبيعة المذهلة . ثم يطول الكلام عن البحر الأحمر نفسه . إنها منطقة ثرية للغاية . كان يخيل لى أننى أول من يضع قدمه على ترابها . فاستواء دماغها . ونقاؤها ونظافتها . كل ذلك يمنحك شعورا طاغيا باليكارة . كأنك آدم . وكأن كل شئ يدعوك إلى إقامة حياة جديدة . وقد استمر هذا الشعور أكثر من أربعة أعوام كونت في خلالها الملاحظات والأفكار والخواطر . وكتبت عن الرحلة نفسها في المجلة . وبعد مدة وجدت أنه قد تجمع لدى ما يشكل عالما رواليا . وكنت أحلم بلحمة أو موال أبكى فيه كل شئ . وتفجر في داخل شعور عميق بأن الوطن ليس مسقط رأس الإنسان . أو مكان طفولته أو شبابه . بل هو البيئة التى تمنحه أسباب العمل والخلق والابتكار . وقد سألنى كثيرون عن السبب فى أنى جعلت «نيكولا» إيطاليا . ولكننى أرى أن «نيكولا» بلا وطن . رحالة آدمى السفر والرحلة . دون شعور بالوطن . أو هو باحث عن ذاته . وهو في أثناء ذلك يبحث عن وطنه .

محمد بدوى :

أكان ذلك مرتبطا بهزيمة ١٩٦٧ ؟

صبرى موسى :

لم تكن الهزيمة قد وقعت بعد . لكن الفكرة ولدت في الوقت الذى كانت فيه إدهاشات الهزيمة واضحة . على أنى كنت في هذا الوقت قد تجاوزت المعاني الشائعة عن الوطن والشعب . وكنت أقترب من الذات . فحيث نيزم الذات الفردية يهزم الوطن . وفي نظرى يكاد يكون مستحيلا أن يبدع فرد ووطن عاجز مهزوم . والأمر لا يتعلق بالإبداع فحسب . بل إن مهندس المناجم مثلا الذى ظل عدة أعوام يعمل مع زملائه . ومع العمال وهو يعلم . ثم يفاجأ بقرار إدارى ينهى كل شئ . فهذا ما نمت حقيق . وإحباط يتغلغل صداه في كل شئ . وقد ولد هذا المضمون مع شكله . وكنت أشعر أن الموال هو الشكل المناسب . لأنه يسمح بالبكاء . ورناء كل شئ . هل هذا تعريض مسبق ؟ .. لا أظن . ولكن الفكرة تظل حية في نفسى . ألقيا وأحاورها . وأضيف إليها حتى تبلغ اكتمالها فأشرع في الكتابة .

اعتدال عثمان :

هذا بالنسبة للشخصية .

صبرى موسى :

الشخصية جزء من الرواية . وهى تكتمل من خلال علاقاتها بغيرها من الشخصيات والأحداث والمصائر .

صبرى موسى :

سأبسط لك الأمر عن طريق تجربة لى ، أشار إليها الغيطالى منذ قليل ، وهى المجموعة القصصية «حكايات صبرى موسى» ، فقد كنت أحاول أن أمزج فيها بين الشكل الغربى الذى ابتدعه «موباسان» و «بوء» و «تشيكوف» وبين شكل المقامة ، فجئت بالحدث - وكان أحيانا مجرد حادث منشور فى الصحف - ومزجته بالعبارة أو الموعظة التى كانت المقامة تكتب من أجلها . وأرى أن الموضوع أبسط من كل هذا التعقيد . إن هناك حكاية تفصّلها بطريقة ما ، أقصها أنا فى شكل ما ، والفعيد فى شكل آخر . وتقصها أنت فى شكل يختلف عن طريقى أو طريقة الفعيد .

صنع الله إبراهيم :

ولكن هذا تبسيط بالغ للأمر .

محمد بدوى :

إن ما أريد طرحه هو أننا نجد كتابا أكثر ميلا إلى الشكل الغربى . وآخرين يمزجون بين التراث البشرى والغربى بخاصة وتراثهم القومى . وغيرهم يصبون رؤاهم فى شكل الرواية . ولكن الميزان يميل لصالح تراثهم . وقد لا يقتصر الأمر على التراث . بل قد يدخل فى ذلك أدوات أخرى . كالتصوير أو الأغنية ... الخ .

صبرى موسى :

لا أدري لكننى حاولت أن أصنع شيئا قريبا من هذا و «فساد الامكنة» وأعطى : الرواية التى تأخذ شكل موال أو بكائية . وأحيانا كنت أقف لدى مشهد طبعى . فأشعر أنه لا يمكن كتابته . ولكن يمكن رسمه . أعنى أنى كنت أشعر أن القلم عاجز عما يكون عن اقتناصه . وأن الأمر يحتاج إلى رسام كبير لكى ينقل الرؤية التعبيرية العميقة باللغة الدلالة .

صنع الله إبراهيم :

ليس لدى ما يقال فى هذه المسألة .

محمد بدوى :

ولكن استفادتك من الروايات الطليعية - كما يقال أحيانا - واضحة .

صنع الله إبراهيم :

هذا أمر طبعى ، لأننى أقرأ كل ما أستطيع قراءته مرسجا . أو بلغة أجنبية . ولينى كنت قادرا على الإفادة من كل شئ . حتى لو كانت هذه الإفادة سلبية بمعنى أن أطلع أحيانا على تجارب فأنهى إلى ضرورة الابتعاد عنها . ولكنى - على مستوى الإتيان - استفدت كثيرا من الرواية الفرنسية الحديثة ، فالكتاب فيها يركزون كثيرا على وضعية اللغة . غير أنى - فى أى يوم من الأيام - لم أكن راعيا فى أن أصبح مندوسهم فى مصر . لأن موضوعات مختلفة ، وواقعى مختلف أيضا . وقد استفدت منهم فى كتابة جمل دقيقة فى الوصف . واللغة عندهم خالية من أية حياة داخلية . أما أنا فتبدو لغتى كذلك . ولكنك حين تدقق تجد لها ليست كذلك . وأنا هنا أقرب من هيمنجواى أكثر من اقترافى من أدباء الرواية الحديثة . وهناك خبط واحد طويل يربط بين أدباء مثل «هيمنجواى» و«شروود أندرسون» حتى «جراهام جرين» .

وفى روايتى الأخيرة «اللجنة» حين كنت بصدد الكتابة النهائية تقريبا . فوجدت بعد كتابة صفحات قليلة أن ثمة أصداء كافكاوية . فتوقفت . لأننى لا أريد أن أكون كافكاويا . كما أن مصر ليست فى حاجة إلى كافكا . ولكنى بعد إتمام الرواية فى شكلها الذى نشرت به وجدت فيها موقفا قريبا من كافكا . غير أنك فى النهاية لا يمكن أن ترى فيها رواية كافكاوية بالمعنى الشائع .

فى كيفية كتابة كل هذه الأشياء . وفيما أرى ، فإن أى عمل أدبى يمكن أن يكتب بأشكال كثيرة . ولكن حين يعم الكاتب النظر فى الأمر . يكتشف أنه لا يوجد سوى شكل واحد أمثل . وحين تفرغت لتحليل مذكراتى عن رحلة السد العالى . نساءلت : هل يمكن أن أكتب هذه الرواية مرتبطة بشكل السد للمعاري . وهندسته وقواعد بنائه ؟ . وهذا هو السر فى التقسيم الذى يراه البعض غريبا . ولكننى كنت أعرف أن الأمر لو وقف عند هذا الشكل فلن يكون هناك جديد . ولذلك حاولت أن أصب فى هذا الشكل عشرات الأشياء . من حركات العمل . والأدوات والناس . والظروف السياسية والاجتماعية . وهذا هو السبب فى تعدد المستويات الزمانية التى تحدثت عنها .

ولكن كان هناك بعض التطور بعد «تلك الرائعة» . التى كنت أحاول ألا أتدخل فى شئ فيها أو أفسره : حدثا كان أم مشهدا أم حوارا . كنت محايدا . ولكننى محايد زائف . فقد كان على أن أتدخل ولكن بشكل عام . أما فى «نجمة أغسطس» فقد كنت محايدا حقا . ولكننى كنت أفسر أو أعلق بخيل فنية . مثل التضمين أو التكرار أو التركيز على حدث .. الخ . وفى «اللجنة» لم تكن هناك أزمة متعددة . لأننى استطعت أن أحدث وحدة من نوع ما . انعكست - من ثم - على اللغة . وكانت اللغة فى «تلك الرائعة» بسيطة . والجمل غير معننى بها . أو بتجويدها . بل كنت أعمد إلى نوع من الركافة . شعرت أنها ضرورية وجميلة . وأنها تشارك فى بناء الرواية .

وفى هذه الفترة كان اهتمامى باللغة ضعيفا .. كنت متمردا على القوالب السليمة . ولذلك تستطيع أن تحصر عدد الأفعال المستخدمة فى «تلك الرائعة» . لكننى فى «نجمة أغسطس» ركزت على اللغة . واستخدمت المعاجم للبحث عن ألفاظ . وخصوصا أسماء الآلات التى لم أكن أعرفها . وقد قادنى هذا إلى حوار خصب ومفيد لى مع اللغة . وأظن أن هذا الاهتمام باللغة - لفظا وتركيبا - هو أحد سمات رواية «اللجنة» . لقد بدأت أهتم إلى درجة التعب المصطنع والتوقف عن الكتابة بحثا عن لفظ دقيق يؤدى معنى محدد . وكان هذا الاهتمام نتيجة الترجمة . إذ كنت جالسا مع مترجم أجنبى يترجم لى عملا . فأدركت أنى ينبغي أن أهتم باللغة .

اعتدال عثمان :

تحدثت حتى الآن عن اختيار الموضوع وعن اللغة ؟ وماذا بعد ؟

صنع الله إبراهيم :

ظريف جدا . وأنا أصر هنا على استخدام لفظ «ظريف» .. أن يحى العمل مصبوبا فى شكل مبتكر . وجمع أيضا للقارى . أن يقرأ عملا جديدا

محمد بدوى :

ثمة سؤال خاص بعلاقة الرواى بالشكل الغربى للرواية . والبحث عن صيغ خاصة .

صنع الله إبراهيم :

هذه الصيغ «الخاصة» غربية أيضا ، وليس هناك شكل غربى . بل هناك شكل عالمى .

محمد بدوى :

الشكل العالمى - والعالم ليس شرقا وغربا هنا - هو الإطار العام . ولكن بعض الكتاب يلجأون إلى توظيف أشكال قومية فى داخله . كالأساطير . والمواويل . والشعر الصوفى . والحكايات الشعبية . والتاريخ ... الخ . مثلما فعل يحيى الطاهر عبد الله فى «حكايات الأمير» وغيرها . ومثلما فعل الغيطالى فى «الزيبى بركات» .

اعتدال عثمان :

هل فهم من هذا أنك متأثر هيمنجواي ؟

صنع الله إبراهيم :

أظن أنني متأثر به إلى حد ما ، بل إلى حد كبير . والغريب أنني تأثرت به لا من خلال أعماله الروائية ، بل من خلال كتاب عنه .

محمد بدوي :

كتاب كارلوس بيكر ؟ إنه سيرة تعرض لفن هيمنجواي

صنع الله إبراهيم :

هو ذلك ، وهو كتاب مهم يناقش في دقة أسلوب هيمنجواي ويشرح مبادئه مثلا : ألا تكتب إلا عما تعرفه فهذا رائع ومريح . وقد يضيق الدائرة حقا . ولكنه يجعلها أعمق وأكثف وأصدق . وهو أيضا صاحب شعار أن الأدب كجبل الثلج العائم ، الذي لا يظهر بكامله . وهذا يجعلك تترك مكانا للتفسير ، كما يمنع العمل قابلية التفسير من عدة مستويات من القراء . وكان هيمنجواي يرى كذلك أن ثمة ستة أبعاد للنفس البشرية عرفنا منها خمسة ، ولكن هناك بعدا آخر . حتى هيمنجواي لم يكن يعرفه ، لكنه كان يؤكد دائما أنه قائم ، وأنه يوما ما سيكتشفه .

وقد تعلمت من هيمنجواي أشياء أخرى تخص اللغة ، ودقة الوصف وتكثيفه ، وعلاقة الجملة بالجملة ، وتأثير بياض الصفحة والبسط . وهذا يفرنا من الشعراء الذين يكتبون قصائدهم على شكل صور وأشكال . وفي نظري أن أخطر ما قاله هيمنجواي هو ما يتعلق بالاعتقاد في التعبير ، لما يمكن أن نقوله في صفحة واحدة أفضل من أن نقوله في خمس صفحات . على طريقة «المس والمضرب» . ولذلك كان هيمنجواي يقذف بنصف ما يكتبه في الكتابات الأولى .

اعتدال عثمان :

ألا تلاحظ أنك تأثرت بكتاب ناقد ؟

صنع الله إبراهيم :

هذا صحيح ، ولقد حرصت الكتاب على قراءة هيمنجواي ، بعد أن حاولت أن أقرأه قبل ذلك دون أن أأنذوقه أو أعجب به .

محمد بدوي :

هناك بعض الكتاب الذين يحتاجون إلى معونة الناقد في توصيل أعمالهم وكشف أسرارها المشابكة . ولكن كم مرة تكتب الرواية ؟

صنع الله إبراهيم :

أكثر من ثلاث مرات .

اعتدال عثمان :

هل يحدث في كل مرة تعديل جوهري ؟

صنع الله إبراهيم :

يحدث تغيير في المرة الأولى والثانية ، أما الثالثة أو الرابعة فيحدث بعض التغيير غير الأساسي . ولكن ثمة أجزاء تكتب أكثر من أربع مرات ، فقد كتبت الفصل الأول من «نجمة أغسطس» حوالي ثلاث عشرة مرة ، مع أنني كتبت القسم الثاني منها مرتين فحسب .

جمال الغيطاني :

دون مبالغة ، أعتقد أنني استطعت أن أكون متمتعا بخصوصية في أعمال . وقد ساعدني على ذلك شكل حياتي ، وكيفية معرفتي بالقراءة ، ذلك أنني ولدت لأسرة فقيرة ، ليس فيها أحد يهتم بالأدب أو القراءة . ولكنني كنت أحس برغبة عارمة في القراءة ، ولذلك لعبت المصادفة دورا كبيرا في قراءتي ، بدءا من مكتبة

المدرسة إلى رصيف الأزهر ، الذي كان ذا دور كبير في تكويني الفني والفكري . كان على هذا الرصيف تل هائل من الكتب المختلفة : روايات عالمية ، ومغامرات روكامبول ، وروايات تولستوي ودستوفسكي ، التي كانت تأتي من دمشق بالإضافة إلى كتب التراث التي كان طلاب الأزهر يدرسونها ، مثل تفاسير القرآن الكثيرة ، وكتب الأحاديث ، والتاريخ والسير . وكنت في هذه الفترة أظلم جالسا على الرصيف حتى صلاة العشاء ، أقرأ في نهم ، ودون تحديد مقابل نصف قرش يأخذه مني الشيخ «تهامي» صاحب المكتبة التي شكلت وجداني وعقلي .

وقد بدأت القراءة دون مرشد ، فكنت أقرأ كل شيء . وقد تقع في يد رواية بلا عنوان ومزوجة الغلاف فأقرأها دون أن أسأل عن عنوانها أو كاتبها . ولكنني بعد فترة تعلمت كيف أنظم قراءتي ، وأفاضل بين المتاح لي ، فقرأت تولستوي وموباسان وتشيكوف ، ومكسيم جوركي وهيمنجواي وكل روايات جورجى زيدان . وبعد ذلك ، وفي سن أكبر قليلا أعدت قراءة الروايات العالمية ، وكل رغبة في أن أقلدها ، وفي نفس الوقت كنت أقرأ بنفس القوة والرغبة كتب التراث العربي ، مثل نفع الطيب للمقرئ ، الذي يصف في بضع صفحات منه رحلته إلى القاهرة . ولم أكن أجده فارقا كبيرا بين ما يصفه وما أعيشه . وفي كتب التاريخ وجدت ضالتي ، وكنت أشعر بألفة كبيرة معها . وخصوصا كتابات «ابن ياس» ، التي قادتنني إلى التعرف على الشوارع . وبعضها ما يزال يحمل نفس الاسم القديم ، وأن أقترب - حتى المعرفة الحميمة - من المساجد والكتاتيب الملوكية . وكل أشكال العمارة الإسلامية . وفي نفس الوقت كنت أقرأ روايات شهيرة لكبار الكتاب ، وأحاول أن أكتب روايات مثلها . وقد أنقذتني هذه القراءات من التعرف على كتاب متوسطين في مصر . وفي هذه الفترة لم أقرأ لكتاب مصري واحد سوى نجيب محفوظ ، الذي أعجبت به كثيرا . وفي الثلاثية على وجه الخصوص . وقد قرأته لكي أعرف ماذا كتب . وكيف كتب عن الجمالية ، إلى الذي أعيش فيه . أما يوسف السباعي وثروت أباظة والسحار ، فلم أقرأ لواحد منهم حتى الآن . وبين كل هذه القراءات من الأدب العالمي والتراث العربي ، واتصالي بكثير من فئات الشعب المصري في الأحياء الشعبية ، كانت تنفذ داخل رغبة واضحة وواعية في كتابة شيء خاص . وقد كان التكوين الخاص لي خبر معين لي على تحقيق بعض ما أحلم به .

لقد تعلمت الكثير من التراث العربي ، وكان أكبر متعة لي قراءة كتابات المؤرخين الذين كتبوا عن مصر الملوكية ، لأن مصر الفرعونية لم ترق لي ، ولم أشعر بأي رغبة في مواصلة قراءتي عنها . قد يكون ذلك لبعد الزمن ، أو اختلاف اللغة والعادات والتقاليد ، أو أي سبب آخر ، ولكنني وجدت نفسي في كتابات «ابن ياس» ، وغيره من مؤرخي مصر الملوكية . أما كتاب مصر المحدثون فلم بأسرى منهم سوى نجيب محفوظ . وقد قرأت الثلاثية أكثر من عشرين مرة ، وأستطيع أن أقرأ عن ظهر قلب عدة فصول منها من الذاكرة .

صنع الله إبراهيم :

أرجو أن تسمح لي بتعليق صغير ، وهو أنني أشعر أنك عبرت عن طفولتي ، وبداية دخولي عالم القراءة والأدب . لأنني عشت تقريبا نفس الظروف ، ولم أقرأ لكتاب مصري من الجيل الأول سوى نجيب محفوظ . وبعد ذلك اكتشفت أن المازني كاتب جيد وناضج في بعض الأمور مثل نظرته إلى الجنس ، وقدراته اللغوية الفائقة .

اعتدال عثمان :

ولكن ألا ترى أن الشكل التاريخي قد استنفد أغراضه ؟

جمال الغيطاني :

لقد أثير هذا السؤال من قبل ، بعد أن أصدرت أول كتاب لي تقريبا . وسوف أكمل حديثي ، وسأحاول أن أضمنه الجواب ... في هذا أستطيع أن أقول إن سررت في هذا الدرب طويلا . وقد عايشت المؤرخين لا بهدف المعرفة ، أو

جمال الغيطاني :

هناك وجوه اتفاق بين حياتي وواقعي ، وحياة ابن إلياس وواقعه . ولكن هناك وجوه اختلاف وتباين كذلك . وهناك ما أسميه « وحدة التجربة الإنسانية » بمعنى أن ثمة أشياء تتجاوز الزمان والمكان لتكون « الجوهري » في الإنسان . وقد شهد ابن إلياس هزيمة المهاليك أمام العثمانيين ، وشهدت هزيمة بلادى أمام الإسرائيليين . على أن هناك أشياء أكثر عمقا من هذا ، ففي فترة الستينيات كانت المشكلة الديمقراطية باللغة الחדدة ، حتى إن نجيب محفوظ نفسه استخدم الرمز . وكنت أشعر بوطأة القهر البوليسي ، وبحصاره للمثقفين وأفراد الشعب عموما . كنت في رعب من أجهزة الأمن . ومنذ بداية الستينيات وأنا أشعر بالمطاردة ، برغم أنني لست رجل سياسة . ولهذا حاولت أن أعرف كل شيء عن هذه الأجهزة وتركيبها الداخلي . وحينما بدأت أكتب « الزينى بركات » كنت أحاول أن أكتب قصة شخص انتهازي ، فقد استرعى انتباهي في الستينيات وجود نموذج للمثقف الانتهازي ، الذي يبحث عن شخصية كبيرة يحتمي بها أو يصاهاها ، كأن يتزوج ابنة شقيقها أو شقيقها مثلا ، وهو انتهازي بسيط إذا ما قورن بنموذج انتهازي السبعينيات . لقد التفت هذه الملاحظة مع ما كتبه ابن إلياس عن شخص انتهازي خطير هو « الزينى بركات بن موسى » . وبعد أن انتهيت من كتابة الرواية فوجئت بها تتحول من رواية انتهازي إلى رواية « بصاصين » .

كان العصر المملوكي عصر قهر رهيب ، ولو قرأت أوصاف المسجون وأبشعها « المقشرة » الموجود بباب النصر لا أقشع بدئك ، كان يلقي فيه الإنسان طوال عمره دون ذنب جناه أو محاكمة تقضى بذلك . وفي « الزينى بركات » التقى القهر المملوكي بقهر الستينيات .

صبري موسى :

كان سؤال في حقيقة الأمر نوعا من الإدراك ، يتلخص في أن عددا كبيرا من الأجيال يتعامل مع الكتابة بمنطق الثبات لا بمنطق التحول ، وكما تقول أنت يمكن فعلا لظاهرة اجتماعية أن تتكرر في عصر ابن إلياس وفي عصرنا أيضا ، فيظل الكتاب مشغولين بها . وأنا هنا لا أعترض على انشغال الكتاب بها ، ولكني أرى أن أحد الواجبات الأساسية للكتاب أن ينظروا إلى المستقبل ، فاكشافات العلم الهائلة تطرق علينا الباب ، وعلى الأديب أن يسبق عصره . ونحن مازلنا نتعامل مع مجموعة من القيم التي كان يتعامل معها الأدياء من القرن الماضي ، مع أن القيم والعلاقات الاجتماعية تتغير بفعل العلم بشكل يهدد المؤسسات التقليدية . لقد طرحت للسؤال معنى الوطن في « فساد الأمكنة » ، وفي « السيد من حقل السبانخ » أناقش الكثير من المؤسسات الاجتماعية التي أتوقع زوالها ، مثل الزواج والأبوة والبنوة ... الخ .

اعتدال عثمان :

ألا نخشى أن نغم الفوضى بزوال هذه المؤسسات ، وأعني هنا أليس مطالبا بتقديم بديل ؟

صبري موسى :

هذه المؤسسات مضمحلة . ولا بد أن يجد العلم بديلا لها .

محمد بدوي :

وما الفرق بين محاولتك وما يسمى « الخيال العلمي » ؟

صبري موسى :

الخيال بهم يتخيل الوسائل .. إن فنانا ما يحاول أن يرسم صورة لوسائل واختراعات علمية ، أما الأدب العلمي فيتعامل مع القيم التي تتأثر باكتشافات علمية قائمة . إن محاولاتي تقترب من « هكسلي » أكثر مما تقترب من « ويلز » .

البحث عن مادة علمية ، كالأحداث التاريخية أو النظم الاقتصادية ، بل كنت أبحث عن المناخ ، وعن اللغة ، وعن طرائق القصة . ولقد أسرفي الوصف التاريخي للشوارع التي أعرفها ، والناس الذين أحيا بينهم . وحينما كان « ابن إلياس » يقول : « أبطل السلطان الردح بالطار » كنت أشعر أنه يعيش في زمني ، فقد اكتشفت أن هذه العادة كانت موجودة حتى وقت قريب في بعض الأحياء الشعبية . لقد أسرفي « ابن إلياس » ولو كنت قد عشت في زمنه لكنيت ما كتب . وكتابه كتاب ضخم ، قرأته للمرة الأولى ، وبعد هزيمة ١٩٦٧ أعدت اكتشافه ، لأنه عاش في حقبة تاريخية تشبه في كثير من الجوانب الحقبة التي عشناها قبل ١٩٦٧ . وبعد هذا ، فقد شهد هو هزيمة مصر أمام العثمانيين ، وشهدت أنا هزيمتها أمام إسرائيل . وقد كان يتمتع « ابن إلياس » بروح وطنية وجدتها تلتني في الكثير مع مشاعري تجاه وطني . على أنني في هذه المرة أخذت ألاحظ طريقته المتميزة في قص الأحداث ووصف المراتب . ولذلك قمت بعمل فهرس خاص في للكتاب الذي يبلغ حوالي ستة آلاف صفحة : جعلت الأحداث في صفحات ، والشخصيات في صفحات ، وأوصاف المدن والأزياء في صفحات . ويتأثره كبت قصة قصيرة بعنوان « المغول » ، عبرت فيها عن تجربتي في الحبس الانفرادي ، ولكن لغتها لم تكن مثالية . وبعد ذلك كبت قصتين : الأولى « أوراق شاب عاش منذ ألف عام » والثانية بعنوان « هداية أهل الوري لبعض ما جرى في المقشرة » . وأذكر أن أحد الأصدقاء قال لي بعد أن قرأها عليه : إنها شكل جديد للقصة القصيرة كما يكتبها تشيكوف وموباسان ويوسف إدريس . وبرغم هذا كنت أشك في الأمر . وغير مصدق لما يقولون عنه « الشكل الجديد » مع أنني كنت أسعى إلى ذلك . وأحاول أن أقتصص خيوطه .

وفي حقيقة الأمر أعلن أنني استفدت كثيرا ، ووعيت بعض إنجازاتي بصورة محددة من خلال كتابات النقاد عن قصصي ، وخصوصا كتابات الدكتورة لطيفة الزيات ، ومحمود أمين العالم . وازداد غوصي في التراث العربي ، واتسعت دائرة اهتماماتي وقراءاتي من التاريخ ، حتى الحوليات والسحر . وكتب العجائب . وكتاب تفسير الأحلام لابن سيرين ، وشمس المعارف الكبرى في السحر ، وخرائد العجائب لابن الوردي ، وكتب عن هدايا الملوك وأطعمتهم وبجالسهم ، وهذه الكتب كانت تخلق إيقاعا داخليا في نفسي ، يجعلني أستخلص منه أسلوبا عربيا مميزا ، لكنه برغم ذلك مرتبط بحركة الحياة من حولي كرجل يحيا في القاهرة الستينيات والسبعينيات .

إن الفن لدى مجاهدة ودأب . ويقدر ما أجده من عناء أحصل على الفائدة . ولذلك فإنني أصنع في هذه الأيام مع كتاب « الفتوحات المكية » ما صنعت من قبل مع كتاب « ابن إلياس » . وأشعر أنه سوف يعطيني كثيرا ، وربما يبرز عطاؤه فيما نشر لي أخيرا في لبنان ، وأعني بذلك رواية « التجليات » وخطط الغيطاني .

لقد كان أسألتني جميعا من المشايخ : الشيخ ابن إلياس ، والشيخ عبد الرحمن الجبري ، والشيخ الحلي وغيرهم . على أن السؤال الذي طرحته السيدة اعتدال عثمان عن مدى القدرة على الاستمرار في هذا الخط من الفن قد طرح على من قبل ، بعد أول كتاب لي . وتنبأ الكثيرون بأنني قد استفدت إمكانياته . ولكن هذا لم يحدث ، وأشعر أنه لن يحدث مادمت قادرا على الكتابة .

صبري موسى :

إذا سمحت .. لي سؤال .. هل كانت الفائدة مقصورة على الشكل أم تعدت ذلك إلى المضمون ؟

محمد بدوي :

وأود أن أضيف إلى سؤال الأستاذ صبري سؤالا آخر هو : كيف استطعت أن تستخدم تراكيب لغوية قديمة ، وطرائق قص من عصر مختلف ، دون أن تحمل هذه الوسائل نفس القيم التي كانت تحملها في زمانها ؟

اعتدال عثمان :

ألا يكون هذا غطيا لمشاكل الواقع ؟

صبرى موسى :

ليس مطلوباً أن يكون الأدباء أفراداً في جيش ، ومن حق الأديب أن يهتم بالمشكلات التي يراها جديرة بالاهتمام ، دون أن يكون هذا انفصالاً عن الواقع ، لأنه واقع حقا .

يوسف القعيد :

إننى على العكس من الأستاذ صبرى موسى ، مشدود بعنف إلى اللحظة الراهنة ، ولا أملك إلا أن أواجهها بأدبى ، الذى يمكن أن يجرى في شكل منشور سياسى أصر عليه ، لأن لدينا واقعا محددا مثقلا بالمشكلات . ولقد بدأ وعيى بهذا منذ هزيمة ١٩٦٧ ، ولكننى منذ ١٩٧٤ أصبحت أكثر انغماسا في حركة الواقع اليومية . وهذا ما قادنى إلى مواجهة فورية وسريعة لكل ما يجرى على أرضه . ففى يحدث في مصر الآن ، أحاول أن أبلور تجربة زيارة نيكسون لمصر . وفى الحرب فى بر مصر ، أتحدث عن حرب ١٩٧٣ . وفى هذا كله اعتمدت على حوادث حقيقية عرفها الواقع . ففى رواية « الحرب فى بر مصر » أتحدث عن واقعة حدثت فى إحدى القرى المصرية ، ملخصها أن أحد الشبان الأغنياء تهرب من أداء الخدمة العسكرية ، وأداها - بدلا منه - شاب آخر فقير فى مقابل مبلغ من المال . ولكن هذا الشاب الفقير قتل فى الحرب . وهنا حدثت مشكلة : من يستحق مماش الشهيد وأوصيته ؟

وفى « شكاوى المصرى الفصيح » حادثة حقيقية عن رجل يجامى فى المقابر ، عرض أولاده للبيع فى ميدان التحرير تخلصا من أزمته .

وهذا الأدب قد ينتج عنه سؤال : ما الذى سيفنى منه بعد مائة عام مثلا ؟ ولكننى لا أهتم بهذا على الإطلاق ، وإنما ينصب اهتمامى كله على إمكانية أن تكون الرواية منشورا أو ملصقا .

جمال الغيطانى :

لا بد طبعاً أن تكون القصة قصة لا منشورا ، فالمنشور شكل آخر ، وله طريقته . وإذا كنت ترغب فى كتابة منشور ، فذلك طريقته الخاص .

صنع الله إبراهيم :

لقد استخدمت عددا من التقنيات فى كثير من رواياتك ..

يوسف القعيد :

أنا طبعاً أحرص على جماليات الرواية ، وأحرص أكثر من ذلك على أن يكون لى صوتى الخاص . وقد حاولت أن أستخدم عددا من التقنيات الخاصة ، فثلا فى « الحرب فى بر مصر » هناك ست شخصيات تقص الحداث : العمدة أولا ، فالقاوول ، فالخفير .. الخ

صنع الله إبراهيم :

ولكننى لم أفهم أهمية هذا التكنيك : لماذا استخدمته ؟

يوسف القعيد :

لقد اتبعت هذا التكنيك لكى أجعل الجميع يتحدثون إلا مصرى فى الدولة . وقد كتبت فصلين بالعامية ، لكننى أيقنت أن الرواية لن تنشر فى مصر بسبب مضمونها ، ولو كتبت بالعامية قلن تنشر فى الوطن العربى . ولكن العامية كانت ستوضح أبعاد الشخصيات والمناخ .

صنع الله إبراهيم :

الشخصيات الستة تتحدث لغة واحدة ، ولو حذفنا الأسماء لبدا الكلام متصلا . وحجة ضرورة الكتابة بالعامية هنا غير مقنعة ، لأن من خلال الفصحى - وهى أقدر وأغنى - تستطيع أن تعبر عن كل شخص ، موضحا الفروق بينه وبين الآخرين .

محمد بدوى :

ألا ترى أن اختيار حادثة واقعية لكى ينهض عليها عمل روائى كامل ترتب عليها بعض النتائج الضارة ؟

جمال الغيطانى :

أظن أن أدب محمد يوسف القعيد يتولى الإجابة ، وسوف آخذ مثالا من رواية « البيات الشتوى » فهى تدور حول حادث صغير تتغير معه حياة القرية . أما رواياته الأخيرة فليست كذلك .

محمد بدوى :

إننى أتحدث عن الروايات الأخيرة .

يوسف القعيد :

هل قدمت الحادثة بشكل تجريدى أو متزل عن الواقع ؟ الإجابة عن هذا السؤال تحدد الإجابة عن سؤالك .

محمد بدوى :

إننى أعنى أن مرور نيكسون بالفضهرية مجرد مظهر لواقع ، وليس الواقع ، بل إن التركيز على الحادثة يتصدر المشهد الروائى بصورة تجعلها فى بؤرة وعى القارئ . إنها تطفئ على جزئيات عالم اجتماعى .

صبرى موسى :

تقصد أن الحادث مفتعل ؟

محمد بدوى :

لا . الحادثة شئ حدث فى الواقع حقا ، لكنه بطرافته وجدته ، وبروز دلائله بلخص واقعا اجتماعيا أكثر تعقيدا ، بل يحوله إلى حادثة طريفة وزائفة .

يوسف القعيد :

إذا كان كل ما وصل إليك من حادثة مرور نيكسون مجرد الطرافة ، فهذا شئ عجز ، لأننى قصدت التحريض .

جمال الغيطانى :

أود أن أسألك سؤالا يا أستاذ يوسف : لقد كتبت أحيالا جيدة عن القرية . ولكن كيف تستطيع أن تكتب الآن عن القرية بعد أن غادرتها وعشت فى القاهرة ، وتغير حق موقفك الاجتماعى ؟

يوسف القعيد :

إننى أحمل القرية معى أينما حللت ، فمصر كلها قرية كبيرة واسعة . وفى القاهرة أقابل ريفيين كثيرين ، ولا أستطيع أن أحدد أين تبدأ القرية ، وأين تنتهى المدينة . إن القرية هى مصر بقيمتها وأصالتها وبساطتها .

اعتدال عثمان :

أعتقد أننا بهذا قد غطينا معظم الجوانب الخاصة بالرواية المعاصرة ، ونحن نشكر لكم حرصكم على الحضور ، ومساهماتكم فى مناقشة قضايا الرواية المصرية ونتمنى أن يزداد إنتاجكم خصوصا بما يثرى الرواية العربية ، ويصل بها إلى آفاق عالمية .

الفصل الأول في معرفة الخصال



يحيى حقي ☐

نجيب محفوظ ☐

إحسان عبد القدوس ☐

فدحي عنان ☐

يوسف إدريس ☐

إدوار الخراط ☐

إعداد: ☐
أحمد بدوي ☐

س : متى وكيف بدأ اهتمامك بالفن القصصى - قراءة وكتابة ؟

ج : أحب - قبل كل شيء - أن أتيه إلى أن ما سأقوله هو مجموعة من الأشياء - ولا أقول الآراء - غير مستمدة مطلقاً من كتب في النقد أو التنظير أو التأريخ الأدبي . بل هي ثمرة تجارب ذاتية ومعاناة حقيقية مقترنة بلحظة الإبداع . وهذه المعاناة تنقسم إلى مستويات مختلفة . تكون في المستوى الأعلى في صراع مع الفن في مفهومه الأعم والأشمل . وفي المستوى الأدنى في صراع مع الشكل واللغة . وهذا ما أسميه بالصنعة . ولابد أن أتيه إلى أنه لا فن بلا صنعة . الصنعة هي قرين الفن . وحيثما تبلغ الصنعة قمة الإتقان تلتحق بالفن في القمة وفي الصنعة . هذه هي الصراعات التي أحس بها . والتي أريد أن أعبر بها هنا . وأنا أعدها بالنسبة إلى أهم شيء . لأنني من هذا الزاد أكل . ومن هذا الزاد أريد أن أعطي الآخرين . وهذا الصراع ينتهي في عندما أفرغ من الكتابة إلى حالة تشبه البلاء . كأي محتاج إلى وقت كي أعود إلى حالة النظام السابق الذي كنت قد انفصلت عنه . ولكن في أعماق النفس شعوراً أيضاً بالذنب . فلماذا ؟ لأنني قد نلت على تحقيق الذات . وعلى التميز إلى حد ما . وعلى التعرف بـ « الـ » في مواجهة النكبات التي لا « الـ » لها . هذه هي الأبحاث التي نهمي . إني لا أبحث في الكتب عن نظرية في النقد أو في التاريخ أو في الإبداع . ولكني أبحث عن مؤلف مبدع يروي لي ما حاله في لحظة الإبداع . ومن حسن الحظ أن المكتبة الغربية مليئة بذلك . ومنها بعض الكتب التي ضاعت مني مع الأسف . وقد ضاعت كلها تقريباً . وانتهى البحث بإيراد ملاحظات أكبر كتاب القصة في إنجلترا وفي فرنسا عن لحظة الإبداع ومعاناتهم في هذا الباب . وفي مصر - مع الأسف الشديد - ليس لدينا مثل هذه الشهادات . وأتمنى في الحقيقة من كبار كتابنا أن يفتحوا لنا قلوبهم . وأن يكشفوا لنا عن حالهم في لحظات الإبداع . وكيف يكتبون . وقد قام الدكتور مصطفى صوفي منذ سنوات غير قليلة بمحاولة جميلة جداً لاستجوابهم . ولكن هذه المحاولة مضى عليها من الوقت ما ينبغي بعده أن نحاول تجديدها .

يوجد في المكتبة الغربية تعبير أسميه تعبيراً مباشراً عن حالة الإبداع عند الكاتب والمؤلف . وهو أن يروي لنا تجاربه . وهناك تعبير بشكل آخر هو أن يضمن الكاتب عملاً أدبياً شيئاً من نفسه . حينما يتكلم عن فنانه فيجعله بطل إحدى رواياته . ويشرح لنا حالته النفسية . ونحن نفهم - إلى حد ما - أنه يتحدث عن نفسه . ومن أحسن الأمثلة التي سمعت بها جداً في حياتي أني قرأت « توماس مان » . وله عملان مهمان جداً في هذا الباب . أولهما رواية اسمها « أنطونيو كروج » وقد قُلت بترجمتها . وفيها يصف حالة الشاعر وهو يجوب خلال المجتمعات .. ما المستويات التي يتحرك فيها المجتمع ويتحرك فيها الفنان ؟ الفنان له اتصالات أخرى بعوالم أخرى . والمجتمع يتحدث عن أشياء أخرى . وحينما يتقابل الاثنان يصطدمان . ليس هناك قتال ولكن الشاعر يحتاج إلى أن يحتفظ بسريره . ألا يفصح نفسه . وألا يطالب بأن يقول شعراً في كل حفل يحضره . وأن ينمي أنه شاعر . لأن لذته الحقيقية هي في أن يعامله الناس على أنه واحد منهم . ولكنه في الحقيقة فنان متميز . والرواية الثانية التي كتبها هي رواية « الموت في البندقية » . يصور لنا فيها

مأساة فظيعة جداً . هي مأساة الفنان الذي أحس في وقت من الأوقات أنه يكتب كتابة لو امتنعها لقال إنها جيدة ولكن صوتاً في قلبه يقول أن ليس هذا ما يريد . وهذا هو الانتحار . أو الموت في البندقية .

س : كان يبحث عن الجمال المطلق ؟

ج : بالضبط . وبدأ بحس أنه أخفق . وأنه انتهى . وهذه هي مأساة الفنان ولذلك نجد في هذه الأيام من الكتاب من يقول إنه اعتزل . وهذه نعمة . لأنه شعر بأنه نضج ويريد من كل كلمة يكتبها أن يشعر بأنها تطابق حقا حالته النفسية العليا وليست مجرد كتابة تجارية . والمثال الثالث وهو من أبدع ما يكون . أن الأستاذ حلمي مراد أخرج لنا رواية الدكتور زيفاجو لباسترنك . ومن أجل الإسراع في إخراجها قسم الكتاب إلى فصول . وأعطى كل فصل لأحد المترجمين . وكان من حظي أن ترجمت فصلاً من أمتع فصول هذه الرواية . يصف لنا الدكتور زيفاجو وقد سافر وابعد عن حبيبته . وهو في منزل منعزل في الريف يجلس مساء ليكتب شعراً فيجد أن الأفكار قد تراجمت عليه . والكلمات قد خرجت بمنحة مجلجلة رنانة . ويشعر بفظة شديدة جداً . لأنه استطاع أن يبدع هكذا . وبنام تم يصحو . ثم يقرأ ما كتبه . ويتساءل ما هذه الطنطنة ؟ ما هذا الرنين ؟ هذا كله جلجلة . أنا أريد أن أخفف من حدة النغمة شيئاً ما . أريد الهمس . أنا لا أريد الجلجلة . الكلمات خدعتني . هذا الفصل بالنسبة لي خلاصة تجاربي الذاتية . كأنني والله في مثل هذا الموقف . لأن هذا الموقف مر لي مراراً وتكراراً .

والصراع الذي أحدث عنه صراع مزدوج مع اللغة ومع الشعر . والصراع مع اللغة هو تقريباً قوام حياتي . لأنني أعتقد أنه لا إبداع إلا من خلال اللغة . والإبداع هو الكشف عن عبقرية اللغة . وستحدث عن ذلك فيما بعد . ولكن الصراع من حيث اللغة له أيضاً في المكتبة الغربية أبحاث متعددة . وكان لدى كتاب مهم جداً غير أنه قد ضاع مني للأسف . جاء فيه بروفات الطباعة عند أنوريه دي بلزك : النص الذي أرسله المؤلف أول الأمر إلى المطبعة فعاد إليه مسودة . ثم تصحيح بلزك لهذه المسودة مرة ثانية وثالثة .

ومها نجد أنه نجح في الإضافة . ونجح في أنه عاد فحذف ما أضافه ليعود بالنص إلى ما كان عليه من قبل . ومن هنا نقف على حقيقة الصراع بين بلزك واللغة . وطبعاً هذا صراع أيضاً مع الفكرة . ولكنه يتعين في كيفية التعبير عن الفكرة باللغة . وللأسف ليس لدينا مثل هذه الأبحاث . وليس لدينا في المكتبة العامة أية مراجع لكتابات بخط اليد لكتابنا . وقد كنت أتمنى أن يكون لدى الهيئة العامة للكتاب سلطة على كل مطبعة تقتضي إيداعها مسودات وتصحيحات كبار الكتاب . بدلاً من أن تلقى في سلة المهملات . لأن هذا جزء من عملية الإبداع .

س : هذا يذكرنا بقصيدة الأرض الخراب لإكيوت . حيث ظهرت بتصحيحات إزرا باوند .

ج : هذا يقتضي الحصول على إذن من المؤلف أو من ورثته . لأننا نريد مراجع

مسرحية ، وليس قصة أو مسرحية فقط . لأن الفن محاولة روحية قبل أن يكون محاولة عقلية للانفلات في ملكوت الله . ومحاولة أيضا للتطهير والسمو . فالتعبير عن القدرات الروحية هو الفن . وهذا يختلط عندى إلى حد ما بشعور مأسوى يرتبط في ذهني بقدر الإنسان والبكاء على قدر الإنسان ، والوقوف أمام قدر الإنسان موقف التسليم تارة . والاحتجاج تارة أخرى . والتساؤل تارة . وهكذا وبشكل عام الرثاء للإنسان . وكل هذا جعلني أفضل القصة القصيرة على الرواية . لأن الرواية تسارع إلى بحث اجتماعي وأشياء من هذا القبيل . أما القصة القصيرة فتشغل نفسها بذلك فهي تمد يدها إلى يد الشعر . ولذلك فإني أشترط في القصة القصيرة نغمة شعرية لا أطلبها في الرواية . فالرواية عمل ممتد . أما القصة القصيرة ففبها تكثيف . ويجب أن يكون فيها نغمة شاعرية . وأنا أطلب شكلا غريبا جدا للقصة . هو ألا تكون استمرارية . بل استدارية كروية . أى إلى أريد من القصة القصيرة أن تعطي شعورا بأنها قد عجت على شكل كرة بعضها أخذ بعضها . وبعضها مفض إلى بعض . فلا تكاد نعرف أولها من آخرها من حيث الصياغة .

س : متى وكيف بدأ اهتمامك بالفن القصصى ؟

ج : أحمد الله سبحانه وتعالى مرارا وتكرارا أنى ولدت في أسرة تقنى الكتب . ونهم بالأدب والشعر . ونهم أيضا بالكلمة الصحيحة في مكانها الصحيح . وقد وجدت بعض أفراد أسرنا يفعلون المناجزات عن طريق كتابة رسائل العتاب فجرد أنهم يريدون أن يبدعوا في هذه الرسائل التي تأخذ شكلا أدبيا جميلا . وقد كانت والدتي تقرأ وتكتب . وكنا نقرأ ديوان المتنبي وكل ما نصل إليه من كتب . وقصائد شوقي كانت تدخل بيتنا وكثير منها كنا نحفظه . وقد كنت في ذلك الوقت في الثامنة أو التاسعة من عمري . وقد بدأت محاولات في الكتابة ربما في أواخر مرحلة دراسي الثانوية أو بداية دراسي للحقوق . ولكني لم أحاول كتابة الشعر . لأن الشعر في الحقيقة بالنسبة لي هو لغة فنون القول . ولا تقاس عظمتها بأى فن آخر . وأنا مستعد لأن أصعب القصة أو الرواية في كيس وألقيا في البحر فتأني شعرا . لأن الشعر هو خلاصة النزاث . وهو الفن الحقيقي . وأنا لم أكتب الشعر ولم أكتب المسرحية . لماذا ؟ يجب أن يعترف كل كاتب بمحدود قدرته . فمثلا نحن نعترف ونزهو بمقدرة توفيق الحكيم في الحوار . وهو يقول هذا . أما أنا فليس عندى موهبة الحوار . إننى ألزم ما قدرنى الله عليه وهو التأمل والوصف . وأكبر همى هو وصف الأشخاص والأشياء . وأستعين في هذا الوصف بمحاسن الخمس جميعها لأكمل الصورة . وقراءة قصصى تنضح فيها حاسة الشم بدرجة كبيرة . وهذا غير مقصود . وأنا عند الكتابة لا أحس أى أخذ من ذلك وسيلة . ولكن مجرد الصدق . فعندما أبحول مثلا في الغورية . هل يمكن أن أصف نفسي وأنا أسير في الغورية دون أن أتناول رائحة الحى ؟ وهذا يحدث بالنسبة للقصصى التي تدور في الأماكن التي تتطلب استخدام حاسة الشم فيها .

س : كيف يبدأ مشروع الرواية في نفسك . وهل يبدأ من فكرة أو من حدث أو من شخصية ؟ وإذا اختلفت البدايات لديك فلم ؟ وما أثر ذلك في أسلوب التنفيذ ؟

ج : هذه الأسئلة تعكس نوعا من التأليف لا أحبه . وهو التأليف بالتقسيمات : باب أول وباب ثانى . ويعتمد على التخطيط . ليس في الفن مثل هذا التخطيط أبدا . فلا نستطيع أن نقول إننا نبدأ بفكرة أو بشخصية أو غير ذلك . لأن هذا فيه فصل لهذه عن تلك . وأنا أرجو من الكتاب الشبان عند خروجهم من منازلهم أن ينسوا أنهم يكتبون القصص . وإلا فسوف يفسدون حياتهم بأنفسهم . لأنهم لو عجلوا عمدا إلى التأمل بزعم أن هذا ينفعهم في كتابة القصة . فلن يروا شيئا . وما سيرونه لن ينفعهم في كل

من هذا النوع ليرجع إليها عند اللزوم . والمسألة في الحقيقة ليست صراعا مع اللغة . بل صراعا مع الفكر . ولكنه يتمثل في شكل صراع مع اللغة وكما قلت لك في مثال باسترناك . فإن أكبر خطر في هذا الباب أن يتبين لنا بعد كل الأمثلة التي ذكرتها أن هناك ألفاظا خادعة ومحادثة وكأنها تأخر بالكاتب . تحيط به وتوحى إليه أنها أحسن لفظ وهي كاذبة . وحقيقة أحس وأنا أكتب أنني منذ جلست إلى الورق أن كثيرا من الألفاظ قد أحاط لي . وكأن كلا منها يقول لي إنه أحسن من غيره . وهكذا أظل في صراع غريب . ولكن الكاتب يجب أن يتنبه إلى أن كثرة الحلق تحرق الورق . وأنه لابد من وجود نبض حي وسبولة ويسر . وإلا يتفصد الكاتب عرقا وهو يعمل . يجب أن تكون له عين واعية . وانتباه شديد للاختيار . ولكن دون حذلق ودون عسر . فتحن لا تريد عسرا في التعبير . قد يسبق التعبير مشقة ولكنه يجب ألا يكون عسيرا . بمعنى أن أصل إلى اليسر من خلال العسر . وأسوق مثلا من أمثلة خداع الألفاظ : لي صديق عزيز وأستاذ كبير . كنت أقرأ له قصة فيها وصف لقاء حبيب لحبيته على كوبرى قصر النيل . وكيف أن اللقاء تم في وسط الكوبرى تماما . فقلت له متسائلا : هل قست المسافة بالضبط ؟ وهل قرأت هذا النص بعد أن كتبه ؟ . الحق أن الأمر يتطلب من كل كاتب بعد أن يفرغ من لحظة الانفعال الحياش أن يقرأ عمله بعين الغريب . وقد كتبت هذا في كتابي « صبح النوم » . وهو من كتبي المهمة . لأن الكاتب لو قرا بنفسه في لحظة التعقل . وليس في وقت جنون الخلق . فسوف يتساءل أيضا : لماذا لم يكن اللقاء في الثالث مثلا ؟ وهل دوره أن يقبس الكوبرى ؟ . من أين جاء هذا الخطأ ؟ من رنين الألفاظ . لأن الكاتب عندما قال : في وسط الكوبرى . أحس بأنها مقطوعة شيئا ما . فرأى أن « تماما » تعطيها نغمة حلوة . ولذلك أقول : « نصبحني أن يقبل الكاتب له تماما بالضبط والمفتاح وهو يكتب . أو حتى يضع فيه سداة أقوى من سداة (قنبر القول المدمس) . هل يمنع هذا عملية التطق ؟ للأسف الشديد لا . وقد ثبت علميا أن الحبال الصوتية تتحرك عندما تفكر . وهذا شيء غريب . أن يقدر للإنسان أن يكون ذهنه محبوسا في لفته . والسؤال الغير هو : هل نستطيع أن نفكر بغير لغة ؟ وهل هناك أفكار تسبق اللغة وتعلو عليها ؟ أنا أعتقد أن ذلك يحدث . وأحس بشيء من الخزع والوجل والخوف حينما أشعر وكأني محروم أيضا من حيز أشتاق أن أصل إليه . وكأني غير راض عن درجة استيعاب اللغة للمشاعر المحتملة التي تجيش بها النفس البشرية . ولذلك نجد عند المتصوفة شطحات لغوية وأشياء من هذا القبيل . وإذن فعل الكاتب أن يخلق له تماما . فليس له علاقة برنين الكلمات ولا بصوتها . فوظيفته هنا أن يجدد المعنى الذي يريد أن يقوله . وأن يختار الكلمة التي تنطبق على هذا المعنى . دون زيادة أو نقصان . والغريب أنه عندما يفعل ذلك ويجد هذه الألفاظ فإنه يتركها أنها جمعت على شكل موسيقى جميل في حد ذاتها . هذا التألف في المعنى لابد أن ينسجم مع التألف في الرنين نفسه . لأن الموسيقى تنبع هنا من التألف في المعنى . لا من التألف في نطق الحروف ومخارج الكلمة . ولكن الموسيقى داخلية . واللغة قادرة على ذلك . وهذا من أعجب عجائب اللغة . أما الصراع مع الفن فالمصيبة الكبرى أن كتاب القصة والمسرحيات وغيرها يحس عليهم كثيرا . هناك نظريات نقدية كثيرة تناوها أساتذة الجامعات : أن الفن تفرع أولا إلى فن القول والنم والشكل والرسم . ثم تفرع فن القول إلى الشعر والنثر وهكذا . وعندما وصلنا إلى آخر الفروع والقوالب تمت أبحاث كثيرة لتحديد القوالب ووضع شروطها . ومع هذا في الوقت ذاته بنرت الصلة بين القالب الأخير والمنبع الأصلي وهو الفن . فنشأ لدى بعض كتاب القصة عندما (مراعاة منهم لقول النقاد عن وجوب أن يكون للقصة بداية ونهاية وغيره) تصور أن القصة من الممكن أن تسرع هذه الشروط ولا تكون فنية أبدا . بل تكون بحثا اجتماعيا أو أى شيء آخر . ولكني أريد لهذه الفروع ألا تنقطع صلها بالأصل الأكبر وهو الفن . لأن الأساس هو أننا نكتب الفن في شكل قصة أو

الظروف . إلا إذا توافرت شروط معينة . وإذن فعليهم عندما يخرجون من بيوتهم أن ينسوا تماماً مهمتهم . وأن يجعلوا من أنفسهم آلة تصوير مفتوحة . تسجل كل شيء . والله أعلم بما يحدث بعد ذلك . وأشرط أيضاً أن يبدأ الكاتب الشاب بالتجربة الذاتية . حتى يضي ذلك على القصة نغمة الصدق . وهي عنصر مهم . وأن يتركوا الخيالات الأخرى إلى وقت يأتي فيما بعد . لأن من السخف أن نطلب من كتاب القصص ألا يعبروا إلا عن تجاربهم الذاتية فقط . إذ إن ذلك يحصرهم في محيط وى زمن وى مكان . والفنان يتمتع بأعجب موهبة وهي الخدس . فثلاً شيكبير عبر لنا عن أغلب العواطف . فهل يعنى ذلك أنه قد عانى كل ما عبر عنه ؟ بالطبع لا . ولكن ما يحدث هو أنه يقول لنفسه : لو كنت مكان هذا الزوج الغيور لماذا عسأى أن أفعل ؟ فوضع نفسه في محازاة هذا الزوج . وبسبب سعة روحه وفهمه للإنسانية . يستطيع بالخدس أن يكون هو الزوج الغيور الذى عبر عنه . ومن هنا أطلب من شباب الكتاب أن يؤجلوا هذا الحدث لفترة متقدمة نوعاً ما حتى يتمكنوا أدواهم في التعبير عن التجربة الذاتية . وتستقيم فم الأشكال . ثم بعد ذلك يكتبون ما يشاءون .

س : ولكن الخدس ليس مما يكتب . بل شيء يوجد عند الفنان أو لا يوجد .

ج : ولكنه يرى بالاطلاع ومحاولة الناس . وتأمل الناس والحياة أيضاً . فإذا ما كان الإنسان في مكان ورأى زوجاً غيوراً فإنه يتأمله في كل ما يصدر عنه مما يعبر عن غيرته . ومن القصص المؤلمة لنفسى أن فلوير الذى كتب : مدام بوفارى « تسلم يوماً ما خطاباً من صديق له يقول فيه إن أمه ماتت . وإليه جلس إلى فراشها يتأمل هذا المنظر . فإذا بفلوير يرد عليه : يا خدس حظك . لقد أتاح لك المولى مشهداً تأمله . ولابد أن يأتى اليوم الذى يحب أن تصف فيه مثل هذا المشهد . وما يؤلمنى هو أن الصديق كان يروى واقعة موت أمه . إلا أن فلوير لم يفكر في الواقعة إلا من زاوية الفن . وأنها أُناحت له تجربة صادقة . ولكن الفن إذا كان هذا هو موقفه أمام الحواس النفسية فلا كان . وليذهب إلى الجحيم .

س : كل ما في الأمر أنه أراد إلى توظيف كل شيء في الحياة لخدمة الفن

ج : هذه آلية رديئة . بل زرية أيضاً . لأنه يتلهى بالإنسانية . الفن جزء من الحياة وليس كلها . ولذلك فلا بد أن نفهم أولاً ما الفن القصصى ؟ لأننا لا نزال نكتب القصص . في قوائم الكتب التى تأتي من بلاد مثل إنجلترا يقسمونها إلى fiction and non fiction وكان المعرفة منقسمة إلى باب إيجادى أصلاً وهو الـ fiction وجانب آخر non fiction فلم يقولوا مثلاً تاريخ وبيوجرافيا وأشياء من هذا القبيل . ولكن fiction and non fiction وما معنى fiction ؟ بالبحث في القاموس نجد أن معناها « الخيلة » . مثل أن يأخذ المرء قطعة من عجينة فيشكلها « فارة » أو شيئاً مثل ذلك . فالقن إيهام مطلبه الحقيقة . وهذا هو الشعور الذى يتأبى عندما أكتب . مثل تحضير سكر السات عندما تربط بلورة في عيط ونضعها في محلول سكرى مركز فتجتمع البلورات حول البلورة الأصلية المعلقة . مكونة شكلاً . هذا بالضبط ما أتصوره في لحظة من اللحظات . وأحس أنه حدث . وهو أن فكرة ما تكونت في داخلى بحيث أتق ثقة كاملة بأنها واضحة كل الوضوح . ومشكلة جميع تفاصيلها . ولكن ما شكلها ؟ لا أدري . ولكنى أحس في قرارة نفسى بأى قد وجدت . مع أنى لا أرى ملامحها . وكل دورى بعد ذلك هو أن اكشف هذه الملامح شيئاً فشيئاً إلى أن أصل في آخر الأمر إلى حال كالى أراها فيه . فأقول نعم . إن هذا ما أحسست به .

س : إذن هي عملية غوص إلى داخل النفس بأدوات كاتب ؟

ج : هي عملية بحث عن شيء موجود . وطريق الوصول إليه هو أدوب

الكاتب . تماماً مثل التجار الذى يمسك بقطعة من الخشب يحاول أن يصنع منها تمثالاً أو أى شيء آخر . ومن ثم فإن كل عمل فنى في نظرى مسبق بكلمة « كان » . حتى التصوير والنحت . فأننا لا أصف العمل كما هو بل أصفه كالى أراه هكذا . ولكن نتيجة « كان » هي الحقيقة . وأؤكد ما قلته من قبل من أن الفن إيهام مطلبه الحقيقة .

أما كيف يبدأ مشروع الرواية ؟ فأننا أعلق أهمية كبيرة جداً على أول كلمة في القصة . لأن مشكلة القصة كلها تنحصر في أول كلمة . كيف أبدأ القصة وبأى كلمة وى أى وضع . هذا مهم جداً . وقد تعلمت أيضاً لا من ناقد بل من الكاتب سمرست موم . الذى نصيح بأن تبدأ القصة - إذا كان ذلك في الإمكان - بفعل يدل على الحركة . لأن هذا يضي - على الفور - حركة على القصة . وهناك أسلوبان لكتابة القصة : الأول هو « كنت عندهم ثم جئت » . والآخر هو أن تقول « تعال ننظر إليهم من ثقب الباب دون أن يرونا » . لرى ماذا يعملون الآن » . وهذا هو الباب الذى يخرج فيه المؤلف من القصة . ويستحق وراء الشخصية . ويحل الفعل المضارع محل الفعل الماضى . لأن الفعل المضارع يدل على الحركة المستمرة . وحتى إذا بدأوا بفعل ماضى فعليهم أن يرجعوا بسرعة إلى الفعل المضارع . لأنه كلما أسرع بالعودة من الماضى إلى المضارع كان خيراً لإضفاء الحركة . وقد كتبت بعض مقالاتى متعمداً وأنا أسير بخطوة عسكرية في الشارع . لأنى أقصد أن أقصر في الأسلوب انشئ والحركة والتدفق .

وأما مسألة اختلاف البدايات وأثرها في أسلوب التنفيذ فقد قلت من قبل إن القصة عندما تولد فإنها تتكون لحظة ولادتها . وتأخذ ملامحها وشكلها الكلى .

س : ومنى تشرح في كتابة الرواية ؟ وهل تعد تحضيتاً لما قبل هذا الشروع . وما العنصر الذى يتوفا هذا التخطيط ؟ وهل تعدل فيما بعد أحياناً من هذا التخطيط ؟ منى وكيف ؟

ج : ليس هناك أبغض إلى من كلمة التخطيط . فأننا لا أحبه أبداً . لا في حياتى ولا في نقائى . ولا في أى نشاط من أنشطة حياتى . وأنا في محيط حياتى الفردى أسير بأسلوب « حليها على الله » .

س : هل تلتزم في كتابة الرواية بالقواعد السائدة هذا الفن ؟ وما موقفك النظرى والعمل من هذه القضية ؟

ج : يجبل إلى أن الكاتب الحقيقى الملهم قلما يتعبّر إلا إذا كان يكتب أبحاثاً اجتماعية . لكنه إذا كان مرتبطاً بمفهوم الفن عامة . وأنه يعد هذا تعبيراً عن نفسه . فإنه لا يتغير .

س : إذن فالكتاب لا يلتزم بقواعد الرواية ؟

ج : ويجب ألا يلتزم . وأنا أقول دائماً كلمة وأكررها . وهي أن الفنان كالطفل . ولكن الطفل يكسر اللعبة من أجل أن يعرف . والفنان يعرف اللعبة من أجل أن يكسرها . والحركة الأدبية ما هي إلا محاولات للتجديد . وليس من المنقول أن يكون القرن السابع عشر هو القرن الثامن عشر . ولا التاسع عشر هو القرن العشرين . لكن هذا التعبير أو التحول يجب ألا يجفنا . لأن مطلبنا من مطالبه هو اتصال هذه الأشكال بالقن . وماداه هذا الاتصال قائماً فلا محل للخوف . ويقال عى إلى ناقد تأثرى . ولم يعرف في النقاد الكبار من أساتذة الجامعة . ونظريى في النقد أن النقد عمل أدبى . بمعنى أن المقال النقدى يجب أن يعطى القارئ نفس الشوة كالعمل الأدبى . وثانياً لا أحب أن أقصر على قالب واحد . فثلاً أصحاب اليسار يتكلمون عن الالتزام أو عدمه . وآخرون يتكلمون عن الجاهليات أو نقبضها . ولكنى أتناول العمل في ذاته . وأرى من أين مأخذه . فإذا كان له براعة في تفصيل الحوادث وترتيبها تكلمت عن صنعة الرواية . وكيف يقص القاص الحكاية . وإن

مختلفة . وقد ذهلت عندما كتبت كتاب «صح النوم» . لأن الشخصيات التي فيها لم تقابلني في الحياة . ولم أعرف أحدا منها . وكذلك ليست فيها شخصية تمثل مزجاً من ثلاثة أشخاص أعرفهم مثلاً . ولكن عندما ظهرت هذه الشخصيات على الورق دهشت دهشة شديدة جداً . وأحسست بهم إحساساً قوياً . وكأني أراهم رأى العين . وكأني أعرفهم منذ زمن . وهذا شيء غريب . لأنني أتوقع رؤية أمثالهم في الشارع .

س : هل تضطر أحياناً - تحت إلحاح هذه الشخصيات - إلى إحداث تغيير في بناء العمل القصصى ؟

ج : كل مهنة ولها كلام يتداوله أهلها - كالشفرة - فها بينهم . وكتاب القصة - بالمثل - عندهم هذا . قرأت كلاماً لواحد منهم وجدته يذكر أنه اضطر - في وسط الرواية - إلى تغيير هياكلها . لأن الشخصيات فرضت عليه هذا . وكل هذا الكلام نصب ونهويل وليس حقيقياً .

س : هل تعتقد أن الرواية التي تكتبها تحمل للقارئ قيمة معرفية من نوع خاص ؟

ج : مطمئني الوحيد هو أن أعرفه بنفسه بوصفه إنساناً . وذلك بأن أجعله يرى الشخصيات التي أكتب عنها . وطاقتها . وماذا جرى لها . ويتأمل ذلك ليزداد معرفة بنفسه .

س : هل تهدف برواياتك إلى تأصيل قيمة اجتماعية . أو مبدأ أخلاقى . أو وجهة نظر في الحياة والناس ؟

ج : أبداً .. غرضي الأوضح هو أن يرتفع القارئ من جسد يأكل ويشرب وينام ويقضى ضروراته . إلى إنسان له أشواق روحية . وطموحات ذهنية وعقلية . وأن يكون آدمياً لا آلياً . والمعركة السخيفة التي قسمت الأدب عندنا إلى مدرسة يسارية تنادى بالالتزام . ومدرسة إلى حد ما جهالية إنما هي كلام أجوف . ورأيت أن الفن أولاً تعبير فني . ولكن التعبير الفني هو أن نحاول - أولاً وقبل أن نقسم - أن نتأصل وإن نوجد . لأن الفن هو أولاً إيجاد الشخصية . ثم لينقسموا - بعد ذلك - كما يحلو لهم . إنى لا أريد حيوانات يسارية أو حيوانات مجنونة . بل أريد آدميين يساريين وآدميين يمينيين . بمعنى أن الإنسان يجب أن يتعامل مع قدراته كلها . ثم بعد ذلك يحدد فكره أو مذهبه . وليكن ما يكون . بشرط أن يكون آدمياً . وإذا هم فعلوا ذلك فلها قام بينهم من صراع فسيكون هذا الصراع إنسانياً . وإلى أسئال : بأى حق يتأتى المذهب أن يفرض حجراً على الأدب . ويتطلب مني فوراً أن أتكلم عن الطبقات الكادحة ؟ أنا لست من الطبقات الكادحة . ولكي ملتزم في كل كلمة أكتبها بخدمة أهل وطني . لأنى أريد أن يتحولوا إلى آدميين بمعنى الكلمة . وأن يعوا إنسانيتهم .

س : من قارئك الذى تكتب له قصصك في تصورك ؟ وهل يكون هذا القارئ حضوراً ما في نفسك وأنت تكتب ؟ وهل يكون له تأثير ما - وإن يكن غير مباشر - فيما تكتب ؟ وكيف ؟ أم أن علاقتك بالقارئ تتحدد على آخر ؟

ج : في الحقيقة أنا لى بحث في هذا الموضوع وأرجو أن يوضع رداً على هذا السؤال . وهذا البحث بعنوان «لن يكتب الكاتب» . قلت فيه إنى أعدد نفسي عضواً منتسباً في نادى للكتاب يضم الاموات والأحياء . وجميع الأجناس . أقول لهم فيه إن ما يجعلنى جديراً بالانتماء إليهم هو أن اتشبه بهم . وفي الواقع فإنى عندما أكتب لا أخاطب قارئاً ولا شعباً ولا أمة ولا ضميراً ولا زمناً . بل أخاطب الكتاب الذين أريد الانتماء إليهم . وأسألهم : «هل أعجبكم ما أقول ؟ وهل تروى كتاباتى إلى أن يجعلنى انتسب إليكم عضواً في ناديتكم ؟» كل امل أن ترضى كتاباتى الكتاب والنقاد والقراء . فالكتابة بالنسبة للكاتب نوع من الانتماء لا علاقة له بالزمن فتلا أنا أنتمى إلى قبيلة الكتاب . ولها أكتب . وإذا وصلت إلى هذا المستوى

أبدى براعة في عكس القضايا الاجتماعية ندرسه من حيث الدلالة الاجتماعية . وما المانع من أن يجمع كل هذه الجوانب في نقد واحد ؟ وهذا ما أسميه بالنقد الشمولى بمعنى أنى أنطلب من النقد أن يكون عملاً أدبياً . وأن ينحو نحو الشمولية بأن يتناول الكتاب من جميع نواحيه مع التركيز على الناحية التي يبرز فيها .

س : متى تكون أنت الراوى مباشرة بضمير المتكلم ؟ ومتى تكون الراوى الذى يقف خارج الرواية ؟ ولم ؟ وهل يتداخل هذان الأسلوبان أحياناً لديك ؟ وكيف ؟ وما المهدف من ذلك ؟

ج : هذا موضوع مهم جداً . وأحمد الله أن وجهه إلى هذا السؤال . أما متى نستعمل ضمير المتكلم أو الغائب في القصة فهذا يرجع إلى طبيعة القصة ذاتها . وهناك كاتب كبير جداً في مصر . لا أريد ذكر اسمه . كتب رواية بهذا المعنى : شاب مصرى تعرف بفتاة إنجليزية فأساء إليها إساءة بالغة . مع أنها فتاة طيبة القلب . فخلص له الحب . وقد استعمل فيها ضمير المتكلم . وأراد أن يقول إنه رجل وطنى . وإنه أثر وطنه على زوجته . ولكن هذا يعنى أنه ليس آدمياً وليس إنساناً فكيف يمكن للقارئ أن يتعاطف معه وهو على هذا الحلق . كان من الواجب هنا أن يكون التعبير بضمير الغائب . والأسلم في كل الأحوال أن يستعمل ضمير الغائب . حتى يتيح للكاتب نوعاً من التعبير غير المباشر . كما يسمح بظهور العنصر الساهر . فيفتح له أكثر من باب للدخول إلى موضوع القصة وتحريك شخصياتها بشكل أفضل . ولكن - كما نعلم - ليس هناك قواعد في الفن . فالفن يعلو على جميع القواعد . وكل ما نلزمه به قد يكون باطلاً في وضع من الأوضاع أو في مكان من الأماكن .

أما موضوع التداخل بين الأسلوبين أحياناً . فكلنا نقرا الرواية وأمامنا أكثر من أسلوب . أسلوب السرد وأسلوب الحوار . وأسلوب الوصف . وأسلوب الشعور الداخلى . وبراعة الكاتب هي في أن يستخدم هذه الأساليب كلا في مكانه . وأن يناور بها . فينتقل من الوصف إلى الحوار إلى الشعور الداخلى . وهكذا . ولكن يجب مراعاة ما يتطلبه الموضع . وأستاذ هذا الفن - حقيقة - هو نجيب محفوظ . ويتأمل رواياته تتضح لنا براعته في استخدام كل هذه الوسائل . من حوار ووصف وشعور داخلى . أحسن استخدام . وفي براعة هائلة .

س : ما علاقتك بشخصياتك الروائية ؟ وهل هم مخلوقاتك أم أن لهم وجوداً سابقاً على وجودهم الروائى ؟ وما دواعى اهتمامك بهم ؟ ولماذا فرضوا أنفسهم عليك ؟

ج : كنت أرجو أن يعنى الله شبابنا الكتاب من أمثال هذه الأبحاث لأنها تتركه في الحقيقة . وهذه الأبحاث تبدو لي نظرية تماماً وليست في صميم الموضوع . فكل كاتب يختلف عن الآخر . لكن لا بأس . ولنتكلم عن وجود الشخصية أولاً .. أحياناً يترك العمل الروائى أثراً يشعر بأن القارئ قرا رواية ولكن شخصية معينة من شخصيات هذه الرواية هي التي تبقى في الذهن . وربما كانت هذه الشخصية أكثر صدقاً من إنسان مخلوق . وأضرب مثلاً لذلك بشخصية دون كيشوت .. أكون في غاية التعاسة لو خلت الحياة من أمثال دون كيشوت . يظهرون أمامى وأعرفهم وأعاشهم . وايضا راسيلينكوف في الجريمة والعقاب شخصية واضحة أمامى وضوحاً شديداً . وأنا أنطلب في الأعمال الأدبية الكبيرة . أو حتى في القصص القصيرة الجيدة . دور الشخصية التي تبقى في ذهن القارئ . ويصبح لها وجود حقيقى في دنياها . فنحن إذاً لنا بإحصاء لسكان مصر فلا بد أن نحصى «كمال عبد الجواد» ضمنهم . لأنه يعيش معنا . ويجب أن يزيد الفن سكان هذه الأرض من هم أهم من تلك العناصر التافهة التي عتلى بها الشوارع .

أما بالنسبة للشخصيات التي كتبت عنها فهي كلها «أنا» ولكن من جوانب

كان هذا صالحا لبقية الناس . وإن لم يكونوا مقصودين بما أكتب . إن جواز مروزي إليهم لابد أن يبدأ من هذا النادي .

س : ما الشيء الذي تود تحقيقه في كتاباتك المستقبلية ؟

ج : لقد انقطعت عن الكتابة منذ مدة . ولكني أتكلم . وأخشى أن أكون قد تحولت إلى ثورار .

س : بالعكس . فأنا ألتس عندك روح هناك من طراز خاص . لا يتخذ من الفن مهنة . بل يرمى إلى نوع من الإشباع العالي الذي يهدف إلى معرفة الإنسان ومعرفة الذات .

ج : أظن أن هذا يكفي .

س : هل تحب أن تضيف شيئا استكشفت أنت من خلال تجربتك وترى له أهمية خاصة ؟

ج : هذا السؤال يفتح الباب إلى الحسرة . فقد فاتني أعمال كثيرة جدا كان بودي أن أكون قادرا على الوفاء بها . كنت أعمى أن أعرف بروائع في المكتبة العربية لا يتحدث أحد عنها .

وأضرب لك مثلا بصديق - رحمه الله - الأستاذ حسن محمود . الذي ذكرته كصاحب فضل في المستوى الرفيع الذي بلغته مجلة الكاتب المصري . وله قصة رائعة منشورة في سلسلة اقرأ . اسمها : الكاتب الصغير . وهي من روائع الأدب المصري التي لم يتحدث عنها أحد . وقد كنت أريد أن أكتب عنها ، ولكني غير قادر الآن على الكتابة . وهناك بعض الكتاب الذين يخفون مشاريعهم . ولكن أحيانا أقابل بعض الكتاب فأطلب منهم أن يكتبوا عن كذا أو كذا . وكأني أريد أن يفعل غيري ما كنت أود أن أفعله أنا . والكاتب الثاني هو كتاب إسماعيل مظهر . صاحب القاموس . وصاحب مجلة العصور . وهو كتاب جميل جدا في ترجمة حياته . اسمه : تاريخ الشباب . أطلب من الكتاب أن يقرؤوا هذا الكتاب وأن يروا ما فيه من جمال وفن .

وأیضا من هوايانی أني أحب قراءة المراحل الأولى أو طفولة كل فن . فمثلا لا أحب قراءة المراحل الأخيرة للفن التصوير . بل أحب قراءة كيف بدأ فن التصوير . أو كيف بدأ الشعر العربي . أو كيف بدأت القصة . أي مرحلة الطفولة . لأن طفولة الفن فيها عنصر البراءة . وقد كنت أطلع للتأريخ لبا كورة المسرح المصري . ولحسن الحظ تعرفت إلى شخص اسمه شامل . كان صاحب فرقة مسرحية تتجول في الأرياف . ووقعت في يدي مذكراته التي روى فيها حياته الفنية والوجدانية . وكيف أصابه في وقت من الأوقات نوع من الانجذاب الروحي أو التصوفي . وقد كنت أود أن أكتب عن شامل بحثا أو نوعا من الكتابة مثل البيوجراف الأدبية فليس من الضروري أن أخرج حدوده . وعندما تكون بين يدي حالة إنسانية واضحة . تستحق الاهتمام بها والعمل من أجل استخراج كل العواطف والمصادمات والمنازعات وتشابك العلاقات بين البشر . فإني لا أجدها ما يمنعني من الكتابة عنها . ولكني على الرغم من رغبتي الشديدة في عمل هذا البحث - توقفت .

ويبقى موضوع آخر أرجو الحديث عنه وهو موضوع التعبير بالعامية . والحق أني من عشاق العامية - والعامية لها أسلوبان : أسلوب سوفى خاص بالتعامل شراء وبيعا وما إلى ذلك . وهذا لا قيمة له . وأسلوب عامية أدبية مجده في الأغاني الشعبية التي تخرج من صميم الشعب . كالمواويل والأغاني . مثل « يا وابور الساعة اتناشر » و « يا نخلتين » و « انمخطري يا زينة » .. إلخ . ومن حيث إلى أبهى الدقة في التعبير فإني كلما وقعت على معنى لا أجده لفظا في الفصحى يعبر عنه كما أريد . ووجدته في العامية . أخذته . والغريب أنني لا أشعر وأنا أنقل من الفصحى إلى العامية . لأنني أغلق في عندما أكتب . ولأنني أطلع علاقتي بكل شيء . إلا بمطلب واحد . هو الصدق ودقة التعبير . وأنا أعتمد أنا الآن وصلنا إلى اللغة المتوسطة وهي التي أسميها لغة الصحافة . وهي لغة عربية قادرة على التعبير عن جميع المشاكل . وهذه اللغة الوسطى متقدمة في باب العلوم . ولكننا في باب الأدب والفن نحتاج إلى التأني واختيار الألفاظ الجميلة . حتى وإن كانت من العامية .

نجيب حفي

نجيب محفوظ

س : متى وكيف بدأ اهتمامك بالفن القصصى قراءة وكتابة ؟ وما الدوافع والظروف التي كانت وراء هذا الاهتمام ؟

ج : بدأ اهتمامي بالفن القصصى بطريق المصادفة منذ مرحلة الدراسة الابتدائية . عندما رأيت صديقا لى في أثناء إحدى فترات الراحة بالمدرسة . يقرأ كتابا صغيرا كان يباع بخمسة مليات . وهو عبارة عن قصة بوليسية بعنوان « بن جونسون » . وقد أخذت الكتيب منه بعد أن انتهت

من قراءته . وكان هذا أول شيء أقرؤه في حياتي خارج المقرر التعليمي .. هذا هو مدخل إلى عالم القراءة الخارجية الذي بدأت منه التعرف على ما يسمى « القصة المكتوبة » . لأنني كنت من قبل قد سمعت كثيرا من القصص الشكية في البيوت . ومنذ ذلك اليوم دخلت عالم القراءة . فقرأت بقية السلسلة . وقصة جونسون الأب . حيث لم يكن هناك أدب للأطفال .

أما الكتابة فقد بدأت كتابة خاصة لعللاقة لها بالنشر . وذلك أنى فى قراءاتى - لهما أظن - تدرجت من الروايات البوليسية إلى قصص المنظومى ، ومنها إلى ما كان ينشر فى الأهرام من روايات مترجمة . وبعد قراءة الرواية كنت أعيد كتابتها فى جوها الأصل بعد أن تكون قد رسخت فى ذهنى . فإذا كانت الرواية مثلاً تدور أحداثها فى إنجلترا أو فى أى مكان آخر كنت أكتبها كما هى ، بهدف الاستمتاع .

وأما الدوافع والظروف التى كانت وراء هذا الاهتمام فلم تكن أكثر من توافر وقت فراغ أكثر من أربعة أو خمسة أشهر فى العطلة الصيفية ، كنت أقضيها فى القراءة ، وفى هذا النوع من التأليف المزيّف .

س : لماذا اخترت إطار الفن القصصى دون غيره من أشكال التعبير الأدبى ؟ وهل يرجع هذا إلى استعداد خاص ؟ وكيف تشرح هذا الاستعداد ؟ وهل يرجع هذا الاختيار إلى مزية أو مزايا خاصة لهذا الإطار ؟ وما هى ؟

ج : السؤال على هذا النحو يفترض درجة من الوعى عند الاختيار . والواقع أن اتصالى بالأدب الجاد قد جاء عن طريق المسرح قبل السينما ، لأن عصرنا كان عصرًا مسرحيًا ، فقد كنا نذهب إلى المسارح مع آبائنا . ولذلك فقد رأينا المسرح الجاد قبل أن نقرأ الرواية الجادة ، لأن الروايات التى ذكرتها فى أول الحديث لا تعد من الأدب الجاد . ثم دخلت السينما حياتنا . ولو رجعت إلى ماسمناه فى بيوتنا من قصص ، وما قدمته السينما من حكايات ، لوجدناها كلها أقرب إلى الروايات منها إلى المسرح . هذه ناحية . والناحية الأخرى أن الكاتب عندما يكتب - لنفسه أول الأمر - رواية فمن الممكن أن يعرضها على أخيه الأصغر أو الأكبر أو على صديقه لقراءتها . ولكن المسرحية فى حاجة إلى نوع من العرض بشكل آخر . ولا أعتقد أن عندي إجابة عن هذا السؤال أكثر من ذلك ، فلم تكن هناك أسباب واعية أو اختيار واع بين هذا النوع أو ذاك ، ولم يكن هناك تفكير أو موازنة بين كتابة المسرحية والرواية كلن ، من حيث العرض والصعوبات الخارجية .

س : هل يمكن القول : إن ذلك قد حدث نتيجة للمناخ العام الذى كان موجوداً ؟

ج : نعم .. المناخ ، وربما الاستعداد أيضا . وكذلك لأن عملية الحكاية أفضل من الحوار .

س : وهل كان ذلك لأن الحكاية تتيح فرصة أفضل للتعبير عن النفس ، على العكس من المسرح ؟

ج : هذا السؤال يتصل بدرجة من الثقافة لم تكن متاحة لى .

س : ربما كان ذلك فى السنوات الأولى من التجربة ، ولكن الكاتب - عندما يوغل فى التجربة - يكتسب قدرة على التفكير والتحليل ، وذلك بعد أن يكون قد اختار عن وعى ، لأن الاختيار يكون تلقائياً فى بادئ الأمر .

ج : الانطوائيون مثلاً - وأعتقد بدرجة كبيرة أنى منهم - يفضلون الفن الروائى ، لأنه فردى ، ولأن الإنسان يقرؤه وحده ويتخيل . ولكن المسرح فى حاجة إلى جماهير تعيش به ويعيش بها .

س : وفيه أكثر من صوت ، وأكثر من حوار . ولكن الرواية فيها تأمل للذات أكثر .

ج : بالضبط .. ولها أيضا عيل وعلق ..

س : خلق عالم مواز قد لا يكون متاحاً للإنسان أن يعيشه فى عالم الحقيقة .

ج : بالضبط .. ولكن الأمر مختلف فى المسرح ، فنحن لا نخلق فيه شيئاً ، بل نشاهد ما يعرض أمامنا .

س : كيف يبدأ مشروع الرواية فى نفسك ؟ هل يبدأ من فكرة ؟ أم يبدأ من حدث ؟ أم يبدأ من شخصية ؟ وإذا اختلفت البدايات لديك فلماذا ؟ وما أثر ذلك فى أسلوب التنفيذ ؟

ج : سؤال لطيف جداً .. الواقع أنى كتبت الروايات التى تبدأ بحدث ، والتى تبدأ بشخصية ، والتى تبدأ بفكرة . والأمر هنا ليس أمر تخطيط . فأننا لا نقول إنه يجب البدء بفكرة أو بشخصية . والمسألة لا تخرج عن كون المرء يعيش حياته ، ولها يعرف الناس والأحداث قبل أن يعرف الأفكار . ومن علاقة المرء بالأحداث والأشخاص ، وما يمكن أن تثيره فى نفسه من اهتمام ، أو من دهشة ، أو ما إلى ذلك ، يعتقد ، أو يقرر - أنها تستحق الكتابة عنها .. والنتيجة واحدة ، فإذا بدأنا بحدث . لابد للشخصية أن تلعب دوراً ، ولابد فى النهاية أن تؤدي إلى فكرة . وإذا بدأنا بالفكرة ، فللابد من خلق الأشخاص المناسبين لها . وكذا الأحداث المناسبة لها . وهناك من يقول إننا لو بدأنا من الحياة سعيًا إلى الفكرة فإن ذلك أعظم طبيعة ، لأن السيل الآخر فيه شئ من التكلف .. وليس هذا القول صحيحاً ، فالتكلف يأتي من العجز لامن الأسلوب . وقد بدأنا من الفكرة ونأق الرواية طبيعة تلقائية للغاية إذا ما ألقنا اختيار الأشخاص والأحداث - بحيث لا تظهر الفكرة بصورة مكشوفة ، فتظهر وكأنها شئ متكامل وطبيعى ، نتمثلنا فيه الأحداث والأشخاص بصورة طبيعية ، تتفاعل مع الحياة . وإذا بدا الأمر على غير ذلك ، فلا يضى هذا أن الرواية التى تبدأ بالفكرة من طبيعتها أن تكون كذلك . بل يرجع إلى أن اليد التى صنعتها لم تستطع أن تحكم صنعها وضبطها الضبط الكافى .

س : أو أن الكاتب أو الأدب لم يستطع التحكم فى أدواته .

ج : بالضبط .. وتبدو الرواية وكأن هؤلاء الشخصوس الذين نراهم يخدمون هذه الفكرة ، وأن هذه الحياة ليست حياتهم الخاصة . أما ما يتعلق بأثر ذلك فى أسلوب التنفيذ فيتمثل فى أنه لا يصح أن يظهر فرق فى حالة بلوغ العمل إتمامه التام . ولا يغب عن بالنا طبعاً أن هناك فرقاً فى درجة حرارة الأسلوب فى بعض الروايات الفلسفية مثل روايات سارتر وكامى . وهناك من يفضلون أن ينشأ الأدب عن حادثة . تحت زعم أن هذا النوع من الأدب حار ، وأن النوع الذى ينشأ عن فكرة يكون فاتراً . ولكن الفتر فى هذا النوع لا يرجع إلى ضعف فى الفن ، بل يرجع إلى أن طبيعة الموضوع تقتضى ذلك . فالموضوع الوجدانى يختلف فى درجة حرارته عن الموضوع الفكرى . وإذا وجدنا الموضوع هادئاً عند سارتر مثلاً ، فذلك لأنه فكر . وليس هذا دليلاً على نقص فى درجة حرارته . بل إن من طبيعته ذلك . وتلقوه يجب أن يكون أيضاً كذلك .

س : هناك أيضاً - عند كامى - مسافة بينه وبين الأشياء ، فهو يعتمد عدم الانفعال عند تصويره الأشياء .

ج : ذلك لأنها لا تستوجب الانفعال ، بل التأمل ، لأن التأمل أهدأ ، ولذته في هدوئه .

س : وكذلك له تفاعلاته الداخلية .

ج : ولكن درجة حرارته يجب أن تكون أقل ، وليس هذا عيبا فيه ، فهو من طبيعته .

س : متى تشرع في كتابة الرواية ؟ وهل تعد تخطيطا لها قبل الشروع فيها ؟ وما العناصر التي يتناولها هذا التخطيط ؟ وهل تعدل - فيها بعد أحيانا - في هذا التخطيط ؟ ومتى وكيف ؟

ج : الحقيقة أني ما أمسكت القلم لأكتب رواية إلا وكانت متبلورة في ذهني : الشخصيات والأحداث والبداية والنهاية . وكل ذلك يكون مسجلا في فهرست .

س : أرجو أن تشرح لنا فكرة هذا الفهرست .

ج : عندما أقدر - مثلا - أن أكتب عن شخصية ، فإنني أنصورها في موقف من المواقف .. قد يكون أول تصور لموقفها هو ختام الرواية ، وقد يكون جزءا في الوسط ، وقد يكون في البداية . وما يحدث هو أني أسجل جزئية في ورقة كي لا أنساها ، ثم تنمو جزئية أخرى تضاف إليها ، أو يدخل في حياة هذه الشخصية شخصية أخرى ، وتظل تنمو وهي في صورة غير منتظمة . ثم أعيد ترتيبها حتى تصبح كيانا متكاملًا . ولا يعني هذا أني عندما أكتبها ألزم بالصورة الأولى ، فكثيرا ما تصبح شخصية ثانوية مهمة جدا لأنها فرضت نفسها . ويجوز جدا أن تتغير النهاية . وكل هذه الاحتمالات موجودة . ولكني عندما أبدأ الكتابة أبدأ بتخطيط . هذا عن إعداد تخطيط للرواية قبل الشروع فيها . ولكني أحيانا - على النقيض من ذلك - أبدأ كتابة بعض الروايات من الصفر : بمعنى أني عندما أبدأ الكتابة لا يكون في ذهني أكثر من الرغبة في الكتابة . فلا موضوع ولا مضمون ولا حدث ولا شخصية . وفي هذه الحالة فإن الكلمة الأولى هي التي ستؤدي إلى الثانية . فإذا بدأت مثلا بكلمة « خرج فلان من بيته ... » فالله وحده أعلم بما يأتي بعدها . والحقيقة أن التجربة كلها اكتشاف يؤدي إلى اكتشاف يؤدي إلى آخر حتى تنتهي الرواية ، وقد تنتهي إلى شيء تواتح إليه النفس . وقد تمزق .

س : يحدث إذن أن تترك لنفسك شيئا ما من التلقائية في تناول .

ج : ليس « شيئا ما » فقط ، بل تلقائية كاملة . فعندما أبدأ لأعرف ماذا سأفعل .

س : بودى لو عرفنا نموذجًا من الروايات التي تنطبق عليها هذه الطريقة في تناول .

ج : النوع الذي يغلب عليه هذا الطابع نجده في « تحت المظلة » ، و « حكاية بلا بداية ولا نهاية » ، و « شهر العسل » ، و « الجريمة » . وفي أجزاء أخيرة لم تظهر بعد من « رأيت فيها يرى النائم » . وهناك روايات تجمع بين التخطيط والتلقائية . كأن تكون البداية فيها فكرة عن شخصية أو حدث أو عنها معا ، ولا أدري ما سوف أفعل .

هذه الأنماط الثلاثة قد طرقتها كلها . ولكن العمل كلما كان كبيرا احتاج إلى تخطيط وإلا تاه فيه الكاتب . ولذلك فقد صنعت فهرسا للتلقائية ، وملفا

لكل شخصية ، لأنني كنت موظفا . وكانت ظروف عملي تجعلني أنقطع عن الكتابة لفترة ثم أعود إليها ، ولأنني كنت أعشى أن أتكلم عن « أحمد عبد الجواد » ، وتكون عيناه سوداوين فأقول إنها زرقاوان . ولأن الرواية كانت تضم كثيرا من الشخصيات ، فقد كنت أسجل الملامح النسبية والجسدية . ومثل هذه الأعمال الكبيرة لابد أن يلجأ الكاتب فيها إلى مثل هذه الوسيلة ، لأنه لا يستطيع أن يسترسل فيها هكذا . ولذلك كانت التجارب التلقائية كلها قصصا قصيرة أو مسرحيات من فصل واحد . وهذه التجارب التلقائية ألجأ إليها من قليل الاسترواح أحيانا عندما أكون منعسا في كتابة موضوع طويل مرتب محطط : لأن التلقائية عندي نزعة ، ولكنها عند الآخرين مذهب ومدرسة لا يجيدون عنها ، أما عندي فليست كذلك . وأما من حيث المعنى والتعبير عن الشخصية فالطريقتان تستربان . فالعفوية تؤدي المعنى المراد أيضا ، ربما بأكثر مما يمكن تصوره .

س : .. وتلقائية الشخص في النهاية مرتبطة بنظام تفكيره ورؤيته .

ج : .. ولا يستطيع أن يهرب منها .

س : هل تلتزم في كتابة الرواية بالقواعد السائدة لهذا الفن ، وما موقفك النظري والعمل من هذه القضية ؟

ج : عندما بدأت الكتابة كانت فكرتي أن في فن الرواية ما هو صواب وخطأ ، مثل النحو تماما ، وأن هذا الفن أوروبي ، وأنني إذا كتبت الرواية الصحيحة فقد بلغت الغاية المنشودة . وهناك كليات متعددة لكتابة الرواية : منها خروج المؤلف من الرواية ، أو دخوله فيها ، أو وجهة النظر ، أو ما إلى ذلك . ولأنني كنت مبتدئا فقد كنت ألزم القواعد . أما الآن فلا أهتم بأي شيء من هذا إلا بالتعبير عن ذاتي بحرية تامة ، سواء اتفق هذا التعبير أو اختلف أو حتى تناقض مع القواعد ، فهي لانهي إطلاقا ، ولم تعد هذه القواعد في نظري إلا الأسلوب الذي يكتب به الكاتب ، أي ليس هناك قواعد ، ويصح جدا أن يكون في أسلوب الذي أكتب به .

س : هذا لأنك كنت لنفسك قواعد خاصة بك ، بمعنى أن فن نجيب محفوظ قد أصبح له قواعد خاصة تفرض نفسها .

ج : بالضبط .. اتفقت هذه القواعد أو اختلفت ، فأنا لا أهتم بشيء من هذا .

س : حدث هذا - بالطبع - بعد مرحلة التمكن من هذا الفن .

ج : حدث بعد محاولاتي كتابة القصة الصحيحة أيام أن كنت أرى القصة الصحيحة هي ما تخضع للقواعد ، وأن غير الصحيحة هي ما تخرج عليها .

س : في أي مرحلة كان ذلك ؟

ج : كلما تقدم الكاتب في الكتابة استبان بالقواعد .

س : المعروف أن رواياتك التاريخية - مثل رادوييس - كانت تخضع للقواعد ، وهي روايات المرحلة الأولى ، فهل حدثت هذه النقلة بالتدريج إلى أن بدأت تشعر عند مرحلة معينة أو رواية معينة أنك غير ملتزم بالقواعد ؟ بالضبط .. كان هذا حتى الثلاثية . وغاية ما لي الأمر أن الطبيعة الخاصة

ج : تعبر عن ذاتها رغم القواعد دون أن يحس الكاتب بذلك . ولكني في المرحلة الأخيرة ليس عندي ما يسمى « قاعدة » ، بل أكتب الرواية كما أريد ، ولا يهمني إن التزمت القواعد أو خرجت عليها ، أو حازت الإعجاب أو لم تحز ، وكل ما يهمني هو الكيفية التي تنكف بها الرواية ، وهذه هي القاعدة .

- س : متى تكون أنت الراوى مباشرة بضمير المتكلم ، ومتى تكون الراوى الذى يقف خارج الرواية ، ولماذا ، وهل يتداخل هذان الأسلوبان عندك أحيانا ، وكيف ، وما الهدف من ذلك ؟
- ج : النوع الذى أكون فيه الراوى مباشرة قليل جدا عندي ، لأنى من النوع الذى لا يتدخل فى الرواية إلا مرغا .. ولكن القاعدة عندي أن الراوى هو المتجرد الذى ليس هو المؤلف . وعندما أقول « إن فلانا خرج ... » فليس عجيب محفوظ هو الذى يقول وإنما الذى خرج هو الذى يقول . وكذلك عندما أقول « كان يرى .. » أو يشعر بكذا ، فليست أنا الذى أقول . بل هو - الذى يرى ويشعر - ولكنه لا يتكلم بالأسلوب المباشر . أما أن أدخل بذاتى كراوى ومؤلف ، فانا لا أذكر أنى فعلتها ، ولا أظن أنى سأفعلها .
- س : هل يتناقض ذلك مع الفن ؟
- ج : أبدا .. وإذا ارتاح كاتب إلى هذه الطريقة فلا بأس .
- س : هذا يعنى - إذن - أنك لم تسرح إلى أسلوب التدخل المباشر .
- ج : لا .. ولو أردت من الغد أن أكون الراوى والمعلق إلى الحد الذى تكون فيه بقية الشخصيات مثل الأشباح فسوف أفعل .
- س : ماعلاقتك بشخصيتك الروائية - وهل هى مخلوقاتك ، أم أن لهم وجودا سابقا لوجود الرواية ؟ وما دواعى اهتمامك بهم ؟ ولماذا تفرضوا أنفسهم عليك ؟
- ج : أود القول إلى حتى لو أردت اختلاق شخصية بلا أصل - فسوف يظهرها أصل ، إذ لا شخصية دون أصل . فثلا من الممكن جدا أن أقول إن فلانا له أصل ، وأن فلانا آخر ليس له أصل . ولكن فلانا هذا - الذى أزعم أنه دون أصل - إذا ما حلت صفاته أجدها فى عدة أشخاص نعرفهم . وإذن فليس هناك ما لا يرجع إلى أصول فى الحياة . حتى إذا تصورنا أن هناك شخصا يطير - وهذا تصور بعيد - فإن الشخص موجود . والطيران موجود . وكلا الشخص والطيران مأخوذ من الطبيعة والجمع . ولذلك سواء أكانت الشخصية لها أصل أم لا : فلا بد أن ترجع إلى أصول . ولكن هذا الأصل بمجرد أن يدخل فى الرواية يحدث له عوامل أخرى : التغير تبعاً لسياق الرواية ، وتبعاً لتصور المؤلف الذى يقدمها ، بمعنى أنه يكتسب تغيرات من السياق ومن المؤلف أو من ذاته . وإن أردنا مثالا هذه العملية فهو أننا عندما نريد أن نبني بناءة - نقطع لها الأحجار من الخيل - ونقول صادقين إن كل أحجار هذه البناءة من الخيل . ولكن نقطع الأحجار قطعاً صغيرة ، أو كلاً فى حجم أحجار الهرم . إنما نجتمع لمراجعتها ونلوظيفة التى ستؤدىها البناءة ، فالقلعة غير المستشقة غير الفيلا . والشخصيات كلها فى الحياة . ولكنها تتغير لتؤدى دوراً جديداً فى حياة جديدة اسمها الفن . فالفن دائماً خلقة مشتركة بين الواقع والفنان . ولا جديد فيها إلا ما يضيفه إليها الفنان من ذاته وتصوره . ويكون اتصافها بالواقع لا شك فيه ، واختلافها عن الواقع أيضا لا شك فيه . ولكن الاختلاف عن الواقع يأتي بقدر ما يفسق عنها المؤلف من ذاته وتصوره ورؤيته . ولذلك فإن كل عمل من هذه الناحية مهما كان موضوعيا فهو ذاتي ، وترجمة ذاتية ، باعتبار أن خيال المؤلف ورغباته وميوله ومزاجه قد انطبعت فيه .
- س : وإذا كان الموضوعية المطلقة غير ممكنة ؟
- ج : ليس هذا فحسب ، بل هى خيال . والتصوير الفوتوغرافى خيال . وهذه الأشياء يقولها الناس ولا يعرفون لها معنى ... أما لماذا فرضت الشخصيات نفسها على فهذا مهم جدا ، لأننا نرى الكثير ولكننا نهتم بالقليل . مثلاً ، لماذا يختار رجل ما امرأة بعينها زوجا له ، أو لماذا اختارت امرأة مارجلا بعينه زوجا لها ، وأمام كل منها آخرون كثيرون ؟
- س : هذا بالطبع يرجع إلى أسباب ذاتية فى تكوين الشخص وميوله .
- ج : بالطبع لا شك فى هذا ... رجل ما آثار اهتماما أكثر من غيره عند امرأة أو العكس . أو أن هناك استجابة معينة ، ولذلك فإن المرأة عندما يكون صغيرا فليس لاهتماماته حدود . لأن كل شئ جديد بالنسبة له . ولكنه عندما يكبر . وتتكون لديه فكرة عن الدنيا وعن الوجود . فإن القليل هو الذى يهمه . وهذا هو السبب الذى من أجله نمر بأوقات أو نمر بنا أوقات لا نجد فيها مانكتبه . وقد قلت ذلك مرة فى حضور صديق ، فرد على بأن الجرائد تنشر قصة كل يوم .. وهذا صحيح .. ولكن هذه القصص ليست قصصى .. أيام كنت صغيرا كانت كل قصة قصصى ، لأن كل ما يثير دهشتى فهو لى ، أما الآن فلا .. فانا أريد الآن ما يناسبنى .. مثلاً ، ماذا يستويى فى الوجود الآن ؟ .. بالطبع هناك شئ يستويى على .. سيمه ما شئت من تسميات .. هذا مهم بالإصلاح .. وذلك مهم بالثورة .. وآخر بهم بالبحث عن ذاته . أو بالبحث عن معنى للوجود .. فى هذه الحدود يختار الكاتب .. وكلما كبر المرأة ضاقت دائرة اهتماماته ، وهكذا حتى يؤول اختياره إلى شئ واحد .
- س : ذلك لأنه يختار ما يضيف إلى ما يشغله .
- ج : بالطبع ، وإلى رؤيته .
- س : وكلما تضج وتضجحت رؤيته قلت الأشياء التى يمكن - فى نظره - أن تصيف شيئا ، لأنه يكون قد كون هذه الاهتمامات من مجموعة اهتمامات كثيرة شغلتها فيما سبق . ولذلك لابد له من شئ جديد .
- ج : لذلك - فيما سبق - لم تكن عندي مشكلة فيما أكتب ، فقد كان أى شئ ممكنا . وكل شئ يستحق الكتابة . فثلا إذا سمعت بأن هذه خانت زوجها ، فمن الممكن أن أكتب عنها ، أو أن هذا ضرب ذاك فانت لممكن .. أما الآن فليس كل شئ ممكنا .. وهناك حوادث مثيرة لا أحصرها . ولكنها لا تهمنى .
- س : هل يمكن أن تعطين صورة لما يملك الآن ؟
- ج : ما يهمنى الآن يشبه ما يهمنى إنسانا مسافرا إلى الإسكندرية وصل به القطار إلى محطة سيدى جابر . فبدأ يتأهب للنزول بحمل حقائبه استعدادا لخطه الموصل .
- س : فهمت .. فكنت فنتها بشكل مبهم ومغلق .
- ج : لأنها شئ مغلق ومبهم فعلا .. الاستعداد للمرحلة الأخيرة .
- س : أصال الله صبرك .. ولكن ما الزاد الذى تزودت به ، أو ماذا فى الحقيقة ؟
- ج : الحقيقة أن الله يتساءل عن الخطوة الأخيرة .
- س : أعز سرح من التفكير المتناهي من مثلاً ؟
- ج : تقريبا . فهذا هو ما يهمنى الإنسان فى هذه المرحلة أكثر من أى شئ آخر .

يجعل الكاتب شخصية من الشخصيات تتحدث العامية . أما المعاناة الحقيقية فهي أن يجعل الكاتب الشخصية تتحدث الفصحى بحيث يشعر القارئ أن هذا الكلام كلام الشخصية نفسها وليس كلام شخص آخر . وفي هذه الحالة تكون مهمة اللغة هي التعبير والتشخيص معا . والتشخيص هنا هو نقل التعبير بالعامية إلى الفصحى بحيث تكون قادرة في نفس الوقت على أن تجعلنا نتخيل أن الشخصية هي التي تتكلم على الرغم من أن هذا الكلام ليس كلامها .. وهذه المعاناة لانواجهها فيما لو استخدمنا اللغة العامية .

س : وهل هناك سبب حدا بك إلى الانتباه إلى هذا الموقف من قضية اللغة : موقف ضرورة التعبير بالفصحى ؟

ج : ليس السبب أدبيا .. ويصح جدا أن يكتب كاتب بالعامية ويحترم كتابته لأنها معبرة ودالة . ولكن السبب الذي جعلني أتمسك بالفصحى سبب قومي ، أيديولوجي ، وهذا ما جعلني أنكبد هذا العناء .

س : تقصد الحفاظ على اللغة العربية ؟

ج : وعلى الوجدان الذي أعمل له .

س : القومي أم العربي ؟

ج : القومي .

س : والعرب أيضا ، لأن الفصحى قادرة على مخاطبة القارئ ..

ج : كل ما في الأمر - لكني أحدد المسألة - أني أريد أن أطوع اللغة التجريدية للفنون الجديدة ، لأنني لأريد أن أهب الفصحى لوجود صلة قوية بيني وبينها : قومية وروحية .

س : هل تعتقد أن الرواية التي تكتبها تحمل للقارئ قيمة من نوع خاص ؟

ج : الفن عموما تعبير عن تجربة إنسانية ، وهو لا يخلو من قيمة معرفية حتى وإن كانت بذاتها معرفة ثانوية .. وأنا لا أقدم الرواية لأعطي من خلالها معلومات عن شيء معين ، بل أعطي تجربة حية يعيشها القارئ .. هذا هو الأساس . ولو كان الأساس معرفيا صرفا ، لكان هناك من الوسائل ما هو أجدي . وحتى في الروايات التاريخية لم أكن أقصد إلى التعريف بالتاريخ ، بل بتجربة إنسانية من خلال التاريخ . والحقيقة أن العمل الفني ليس معرفة بمعنى Knowledge ، بل تجربة حية يعيشها القارئ ويثرى بها ، لأنها تعطي الحياة طولا وعرضا لم يكن لها .

س : أليس ذلك معرفة بالحياة ؟

ج : معرفة بالحياة الوجدانية .

س : هل تستهدف برواياتك تأصيل قيمة اجتماعية ، أو مبدأ أخلاقي ، أو وجهة نظر في الحياة ؟

ج : كل هذا يأتي نتيجة حتمية للكتابة دون أن يكون هذا . والأصل في الكتابة أنها نشاط يحدث إشباعا . ولكن هذا النشاط لا يدور في فراغ ، والكاتب الذي يكتبه ليس فارغا ، ولكن له قيمه وتصورات . وإذا كان هو يمارس هذا الاستمتاع نتج عن ممارسته أشياء حتمية نسميها القيم أو غير ذلك . وقد يلجأ البعض إلى الكتابة بهدف محدد لخدمة محددة ، ولا أعظم أني كنت من هؤلاء ، لأنني أحيت الكتابة قبل أن أعرف القيم والمبادئ في الحياة .

س : البحث عن معنى للوجود .. ومعنى للحياة ؟

ج : نعم

س : وهل هناك إجابة ؟

ج : يوم أن نجد المرء إجابة فلن يكتب ، وماذا يكتب إذا وجد الإجابة التي يرتاح إليها .

س : الكتابة - إذن - عندك عملية بحث دالب عن الإجابة ؟

ج : بالضبط .

س : يجبل لي أن البشرية كلها يوم أن نجد إجابة ، فليس هناك مبرر لوجودها .

ج : لا شك في هذا ، ولذلك فإن من السذاجة جدا أن يأتي امرؤ ويقول : كف عن الكتابة ، لأن هذا يعني أنه لا يفهم معنى الكتابة ، ولا يفهم أبعادها الحقيقية ، في حين أنها نوع من البحث الدائم .

س : ماموقفك من استخدام اللغة أداة للتعبير ؟ وهل تعتقد أن لها خصوصية تميزها عنها في أشكال التعبير الأخرى ؟ وهل تستهدف منها تحقيق قيمة جمالية ؟ وبأي معنى وكيف ؟

ج : الحق أن اللغة قد تكون هذا لذاتها في بعض أنواع الكتابة مثل الشعر . ولكنها في أنواع النثر وسيلة مهما كانت ، ومهما أولاها الكاتب من عناية . ولا يهمنا من هذه الوسيلة مجرد ما تؤدي إليه فحسب ، بل يهمنا العناية بها عناية فائقة ، لأنها لن تصل إلى غايتها إلا من خلال هذه العناية .

س : إذن هي وسيلة وغاية في نفس الوقت .

ج : نعم وسيلة وغاية .

س : بمعنى أن يحاول الكاتب بلورة اللغة ؟

ج : بالضبط .. يبحث في الأسلوب عن نغمة تناسب انفعاله الداخلي . وينقب ويعيد التركيب من أجل أن يصل إلى هذه النغمة الموجودة الآن . ولذلك فإن كل كتابة جديدة ، وكل كتابة عناء . ولو كانت الكتابة وسيلة منفصلة عن موضوعها - وهناك من يتجهون في هذا - لكانت في ذاتها شيئا لا يعتد به ، ولأصبح المهم هو الموضوع فحسب . وعلى هذا النحو إذا ما وجد الموضوع فن الممكن كتابته في أسبوع أو أسبوعين مادامت الكتابة خارجة عن الموضوع ، ومادام دورها يتحدد في تأديته وحسب . ولكن لأن اللغة عندي جزء لا يتجزأ من الموضوع ، فإني عندما أكتب أشعر وكأنني أكتب لأول مرة .

س : وإذا فكل رواية لغتها الخاصة بها ، وأسلوبها وملاحظها .

ج : بالضبط . وهذا يختلف عن كتابة المقال مثلا ، فإذا وجدت الفكرة سارت الأمور في طريقها .

س : هذا يعني أن المقال له لغة خاصة ، وأن للرواية لغات مختلفة .

ج : وجديدة دائما .

س : ولكن أليس هذا في إطار عام تتحرك فيه اللغة مع وجود متغيرات ؟

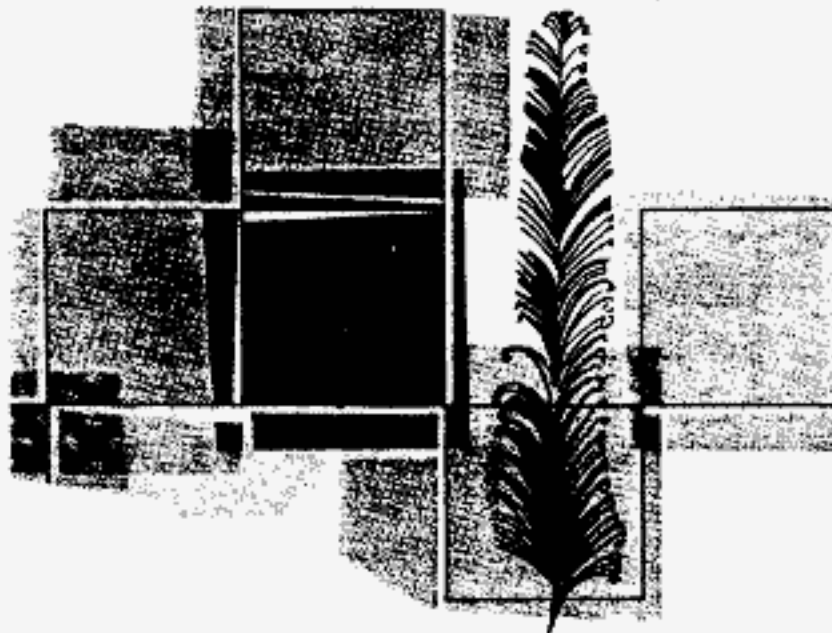
ج : بالضبط ، وهذا ضروري ، وهو ما يجعلنا في النهاية نقول إن كلمة « الأسلوب هو الرجل » كلمة حكيمة وصحيحة .

س : هل يعني هذا أنك توصلت إلى فكرة بالنسبة للفصحى والعامية أو انثبيت إلى رأي فيها ؟

ج : بالضبط ، ولكن من خلال هذا تأتي المعاناة ، وهي أكثر من مشكلة العامية ، لأن العامية في ذاتها مرعبة ، وتساعد على التصوير بسهولة عندما

- س : إذن فالكتابة عندك عملية إشباع ؟
ج : نعم .. الكتابة مثل أى نشاط غريزي يحدث للذة وإشباعا من خلال عناء معين . ومن أجل ذلك ، المجهت إليها ، لأنها شئ لذيق يشبع عندى جانبها ما ، وقد مارسنا قبل أن يكون لى فى الحياة هدف ، سواء أكان أخلاقيا أم اجتماعيا أم غير ذلك . والكاتب وهو يشبع فى نفسه غريزة الكتابة تأتى القيم حتما فى ما يكتبه . ولكن أصور المسألة فى شئ من الدقة أسوق مثالا بسيطا : الكتابة مثل النشاط الجنسى ، الذى لاشك فى أن الشباب يسعى إليه أول الأمر لما يحققه من لذة وممتعة ، ولكنه عندما ينضج يرى هذا النشاط بصورة أخرى تتمثل فى تكوين الأسرة والذرية وتحقيق الاستقرار ، وهذا فى الواقع يتحقق بالنشاط الجنسى ، لأن الطبيعة تحفظ نوعها عن طريقه . ولكن بعض الناس لا يكتبون منه بمجرد تحقيق الأسرة والذرية ، فيسعون إلى إشباع هذه الغريزة بمجرد المتعة فقط . ولو كانوا صادقين لا كتبوا بتحقيق هذه الغاية . ولكن الأمر فى الحقيقة أمر إشباع غريزي لا يتوقف . وهذا لا ينطبق على الكاتب الذين ولجوا عالم الكتابة بوعى . وقد كان سارتر فيلسوفا يرى أن نشر فلسفته عن طريق الأدب يعطيا قوة أكثر ، فدخل الكتابة بوعى ، وهذا أمر آخر ، ولكنى لم أدخل الكتابة من هذا المدخل .
- س : ولكنك من خلال هذا تكتشف فلسفة .
ج : هذا أمر حتمى ، لأن الكتابة فى مرحلة متقدمة من حياة الكاتب تصاحبا مرحلة وعى لتحقيق شيئا من اكتشاف الذات والحياة . ولعل الطبيعة أوجدت هذه اللمدة عندى من أجل مساندة ما فى صالح الإنسان من قيم اجتماعية ، ولكنى لم أكن أفق بهذا .
- س : ولكن اختلاف مراحل الوعى يتبع عنه - فى النهاية - أن الإنسان ربما يمارس أشياء بحكم الغريزة ، ولكنها فى الوقت ذاته تتدرج به مرحلة بعد أخرى إلى اكتشافاته .
ج : الأمر بالنسبة للكاتب للذة وإشباع .. ماذا قصدت به الطبيعة ؟ هذا ما سيكتشفه الكاتب فيما بعد .
- س : فى تصورك ، من قارئك الذى تكتب له رواياتك ؟ وهل يكون لهذا القارئ حضور ما فى نفسك وأنت تكتب ؟ وهل يكون له تأثير ما - وإن يكن غير مباشر - فيما تكتب ؟
ج : الحق أن هذا السؤال لا يجدر طرحه على الكاتب عندما ، لأن بلدنا فيه ٨٠٪ أميون و ٢٠٪ متعلمون ، منهم ١٠٪ مثقفون ، فكيف يوجه لنا مثل هذا السؤال . لو كان شعبنا كله قراء لاختلف الأمر ، لأن الكاتب عندئذ سيحار لمن يكتب .. هل يكتب للفلاحين ، أم يكتب للعالم ، أم للموظفين ، أم للأرستقراطيين ؟ .. هذه المشكلة لم تواجهنا ولم نشعر بها إطلاقا . ولذلك فقد ألف سارتر كتابا بعنوان « لمن أكتب » ، أما عندما فإذا وجه إلى هذا السؤال فالإجابة أنى أكتب للمثقفين .. والحق أن الأدب بعد أن يكتب ، يمكن للقارئ أن يشعر بوجوده أنه كتب لفائدة أناس دون آخرين ، وأنه يهاجم البعض ويؤيد الآخر ، أو يتعاطف مع هذا دون ذاك . وهذه الأمور تأتى كلها تلقائية تبعاً لموقف الكاتب .
- س : وإذا وصل الأدب عن طريق وسيلة من وسائل الإعلام ، فإن المثقف يكون مشاهدا أو مستمعا وليس قارئا .
ج : بالضبط .. وهذا السؤال يمكن أن يوجه إلى وسائل الإعلام ، فليها ركن للفلاح وركن للعامل ، وركن للطالب ، وآخر للشباب وهكذا .
- س : ما الشئ الذى تود تحقيقه فى كتاباتك المستقبلية ؟
ج : مزيد من اكتشاف الذات إن أمكن ، والأكثر من هذا : أن أحيى ، لأنى عندما أتوقف عن الكتابة أشعر أنى ميت .
- س : هل معنى ذلك أن الحياة توازى اكتشاف الذات - أو معرفة أعمق بالذات ؟
ج : عندما لا يكون عندى ما أكتبه أشعر كأنى ميت . ولذلك عندما قالوا إن همنجواى قد انتحر لأنه لم يجد ما يكتبه ، فقد التفت له العنبر فى ذلك ، وهو كما نعلم لديه المال والقصور والشهرة . ولكنه لم يطق الحياة دون إبداع ، لأن الحياة عنده توازى الإبداع .
- س : هل تحب أن تضيف شيئا استكشفته من خلال تجربتك وترى له أهمية خاصة ؟
ج : الواقع أننا تكلمنا فى أشياء كثيرة .
- س : هذا صحيح ولكن الفكرة هى أننا نود أن نعرف النتائج التى توصلت إليها من خلال التجربة العريضة ، إذا ما كان هناك نتائج .
ج : ليس عندى ما أضيفه إلى ما قلت ، فقد تكلمنا فى كل شئ .

نجيب محفوظ



إحسان عبد القدوس

س : متى وكيف بدأ اهتمامك بالفن القصصى قراءة وكتابة ؟

ج : لقد بدأ اهتمامى بالفن القصصى - فى الواقع - منذ الصغر . ومنذ تعلمت القراءة فى سن السابعة أو الثامنة تقريبا كانت هوايى الوحيدة قراءة القصص . وخصوصا - مثل اى صغير يبدأ - تعودت قراءة روكامبول وارسين لوبين . وكنت اناثر تأثرا شديدا إلى درجة الانفعال والإحساس بالخوف مما اقرؤه وما سيحدث . وقد كان هذا يحدث إلى الحد الذى كنت اصرفه أحيانا على بقاء مربيى إلى جوارى نتيجة لما اشعر به من خوف . وعلى الرغم من ذلك فلم أكن اتوقف عن القراءة . ومن ناحية أخرى كنت متأثرا بوالدى الأستاذ محمد عبد القدوس . لأنه كان كاتباً فى الأصل ولم يكن ممثلاً فقط . وكان يكتب المسرحيات والشعر . وفى البيت كنت اجلس إلى جواره وهو يقضى الليل ساهرا يكتب وأنا اقرا . وقد كان أول محاولتى ان افعله هو ان اقلده . وأول ماتعلمت الكتابة بدأت محاولة كتابة قصة . كان والدى يكتب الشعر والزجل . وكنت اقلده أيضا فى ذلك . ولكنها كانت محاولات غير ناضجة . وأول قصة كتبها كانت وعمري حوالى عشر سنين أو إحدى عشرة سنة . وكنت فى المرحلة الابتدائية . وقد كنت متأثرا فى كتابها عما قرأته من قصص روكامبول وارسين لوبين والفرسان وغير ذلك . كتبت مسرحية تقليدا لوالدى . ووصل الأمر إلى ان جمعت اولاد العائلة والحارة إلى كنا نسكها وبدانا تمثيل هذه المسرحية . وقد قُت بتمثيل دور البطل طبعاً . ولكنى تأثرت وأنا امثل . إلى حد اى بكيت يومها . ومنذ ذلك اليوم لم امثل أبداً . ولم أحب التمثيل . ثم استمرت الهواية بعد ذلك على شكل كتابة الحواضر الأدبية والأزجال والأشعار والقصة . ثم استمرت القصة معى وانعدم الشعر والزجل . لاقى لم أتفوق فيها .

س : ربما كان ذلك لأنك وجدت نفسك فى هذا النوع الادبى ؟

ج : هذا صحيح .

س : ولكن لماذا كان الفن القصصى دون غيره من اشكال التعبير الادبى اقرب إلى نفسك ؟

ج : مثل ماقلت من قبل . كانت القصص هواية طبيعية للقراءة منذ بدأت القراءة والكتابة . وقد تمكنت الهواية إلى أن أصبحت إنتاجاً . والسبب الثانى الى كنت متأثرا جدا بوالدى . والسبب الثالث هو الى كنت كلما كثرت ازددت ارتباطا بمجتمع والدى . وقد كان مجتمعا يضم الادباء . مثل العقاد والمازى . لأنها كانت فى اول الأمر بمثابة مجتمع بالكتاب والادباء . ثم أصبحت صاحبة جريدة روز اليوسف . وكان اختلاطها بالكتاب والادباء أكثر . وبالطبع - كبدابة - لم اتأثر بالسياسة وإنما تأثرت بالادب فاتجهت هذا الاتجاه الذى انتهى فى إلى الكتابة القصصية .

س : هل يرجع هذا إلى استعدادك الخاص ؟ وكيف تشرح هذا الاستعداد ؟ أم يرجع إلى مزية أو مزايا خاصة هذا الإطار ؟ وماهى ؟

ج : يرجع أساسا إلى البيئة الى ولدت وتربت فيها . فقد كانت بيئة يسيطر عليها الفن . لأن والدى على الرغم من أنه كان مهندسا إلا أنه اشتهر ككاتب ووالدى كانت فنانة . وقد كان كل الجو المحيط فى قبا وادبياً . وعلى الرغم من أنى تربيت فى بيت جدى - وقد كان رجلاً دينياً - إلا أن الفن كان مؤثراً على بجانب التأثير الذى سبق أن أوضحته

س : ربما كانت نشأتك فى بيت جدك - وقد كان رجلاً دينياً . وللدين ارتباطه باللغة والراث - كان لها أثر فى ذلك .

ج : نعم . كان هذا عاملاً أساسياً فى ثقافتى . وأنا بدأت الثقافة الدينية وأنا صغير جداً . خصوصاً من ناحية القرآن . لأنه لا يمكن أن يم فن عروبى إلا من خلال دراسة القرآن . ليس هناك كاتب عروبى يمكن أن يصل إلى درجة معينة إلا عن طريق قراءة القرآن ودراسته . وبالطبع كنا نقرأ القرآن منذ صغرونا فى بيت جدى . وكانت المدارس آنذاك تدرس القرآن . ولكنى كنت اقرا القرآن بطبيعة معينة . وهى الى أريد أن افهم واكتشف واعرف . فقرأته كثيراً جداً . وقد أفادتنى قراءته جداً فى شىء قد لا يتبته إليه الكثيرون وهو موسيقى اللغة . الأساس لموسيقى اللغة العربية هو القرآن . فالوقوفات فيه والتعبيرات الى ترد على سبيل الاستطراد ... كل هذا اسمه موسيقى . وليس معنى هذا أن ماكتبه يحمل نفس الموسيقى . لأن الموسيقى تطورت . ولكن الشئع بموسيقى القرآن كان هو الأساس . والحقيقة أن «كلاسيك» موسيقى اللغة العربية هو القرآن . ومن اجل ذلك أنصح كل شاب يتجه إلى الكتابة أو يريد أن يصبح كاتباً بأن يبدأ بقراءة القرآن ودراسته دراسة كاملة . حتى يستطيع أن يجد نفسه فى موسيقى اللغة .

س : كيف يبدأ مشروع الرواية فى نفسك ؟ هل يبدأ من فكرة أو من حدث أو من شخصية ؟ وإذا اختلفت انيديات نديك فهاذا ؟ وماأثر ذلك فى أسلوب التنفيذ ؟

ج : الواقع أنى اختلف عن كثير من الكتاب فى أن القصة عندي تبدأ برأى . بمعنى أنه لا بد أن يخطر على بالى رأى أريد أن أقوله .

س : موقف من شىء معين ؟

ج : نعم .. وهذا الرأى يقوم على حالة اجتماعية لاحظتها مثلاً . وهذا الرأى بعد ذلك أضخمه فى فكرة . وبعد ان اصل إلى هذه الفكرة اقوم بترجمتها إلى حوادث وشخصيات . من قبيل أن هذه الفكرة تعبر عنها الحكاية على نحو معين . وتكون الشخصيات فيها على نحو معين . وهكذا . ومن اجل ذلك فإن كتابة القصة تستغرق منى وقتاً طويلاً جداً حتى أستقر على الصورة الى سأكتبها . بمعنى أنى لأمسك القلم للكتابة إلا بعد أن تستقر صورة القصة فى ذهنى .

س : هذا عكس مايشيع عنك من أنك على استعداد دائماً .

ج : أنا أكتب كثيراً لاقى أفكر كثيراً وقد أفكر فى القصة مدة تصل إلى ثلاثة شهور . حتى تكمل فى ذهنى وى خيالى . بحيث اشعر أنى اعيش فيها إلى الحد الذى لا يمكن لاقى شىء أن يخرجنى منها إذا بدأت كتابها . وهناك من القصص مايتغرق منى التفكير فيها سنة كاملة . وأحيانا فى خلال العام أكتب قصة أخرى تكون قد اكتملت من قبل القصة الى مازالت فى طور الاكمال . والى تظل فى دائرة التفكير إلى أن يسيطر على إحساس قوى بالى أعيشها وأحيائها عاماً . فأبدأ كتابها . هناك شىء آخر قد لا يكون معروفاً عى أيضاً . وهو أنى أتردد جداً وأنا أكتب القصة . وأنى أعتمد على انسياب لإحساسى . لأن الإحساس بما أكتب يكون مستولياً على عاماً . أحيانا يخطر على بالى فكرة . وأنوهم أنى قد درسها . فأبدأ كتابها : الفصل الاول

أثرت قراءتي في الإنجليزية على لغتي العربية . وأفدت من الأدب الإنجليزي أني استطعت أن أطور الأدب العربي الخاص لي من حيث أسلوب السرد نفسه وتشكيل الجملة . وقد أفادني ذلك كثيرا في أن يصبح لأسلوبي شخصية قائمة بذاتها . ليست متأثرة بأية شخصية أخرى .

س : وما الروايات - على وجه التحديد - التي قرأتها وأحسست أنها أثرت فيك ؟
ج : لا أذكر الأسماء . لأن ما قرأته كثير جدا . فثلا قرأت كل إنتاج أوسكار وايلد وكثيرين غيره . لا أعصرى أسماءهم الآن . وتأثرت بهم جدا . وكنت عندما أعجب بأحدهم أنقل بسرعة إلى آخر حتى لا يؤثر على الأول .
س : متى تكون أنت الراوي مباشرة بضمير المتكلم ؟ ومتى تكون الراوي الذي يقف خارج الرواية ؟ ولماذا ؟ وهل يتداخل هذان الأسلوبان أحيانا لديك ؟ وكيف ؟ وما الهدف من ذلك ؟

ج : هذا في الحقيقة سؤال أساسي إلى أقصى حد .
س : هذه الأسئلة مطروحة من وجهة نظر ناقد يريد أن يعرف كيف تم عملية الإبداع لدى كل روائي . متى تكون راويا بضمير المتكلم ؟ ومتى تكون راويا خارج الرواية .

ج : كما قلت أنا لست دارسا بالنسبة لنفسي . ولا أنا دارس بالنسبة لقراءاتي في القصة . ولكن عندما أكتب . فأني أكتب في انطلاق وحرية .
س : من خلال قراءاتي لقصصك أتصور أنك لا تكون أنت الراوي . بل الشخصيات هي التي تتحرك .

ج : أحيانا . أكون أنا الراوي طوال القصة كلها . لاني أسردها كلها . وأحيانا تقوم على أبطال يسردون . ولكني لا أفعل هذا ولا ذاك . وهناك قصص كتبها بضمير المتكلم . لاني أنا الذي أقول . ولكن هذا في الحقيقة لا يكون نتيجة اختيار . بل يكون نتيجة اندفاع وإحساس بأن يجب أن أبدأ هكذا .
س : إذن فطبيعة الإحساس هي التي تحدد . ما إذا كنت أنت الراوي بضمير المتكلم . أو الراوي من خارج الرواية ؟

ج : هذا ما يجعلني أحيانا أبدأ ولا يعجزني ما بدأت به . فأتركه مدة إلى أن أحس بأن أريد أن أبدأ من طريق آخر .
س : وإذن فكل رواية تفرض أسلوبها ؟

ج : والأسلوب الذي فرضته أو اندفعت به . إما أن يرضى أو لا يرضى . وهو في الغالب يرضى لأنه يكون انطلاقا فنيا .

س : هو نوع إذن من التلقائية الفنية التي ليست محكومة بقبول ؟

ج : تلقائية فنية ولكنها تنجح معي . وفي مرات قليلة جدا لا أرتاح إليها فأغيرها . وتغييرها يأتي من جانبي عن طريق انتظار التلقائية لا عن طريق الدراسة أو الاختيار أو غير ذلك .

س : هل حدث مرة أن كتبت رواية أو روايات معينة بطريقة لم ترتج إليها ثم أعدت كتابتها بطريقة أخرى ؟

ج : حدث هذا بالنسبة لثلاث روايات أو أربعة ولكني لا أذكر اسماءها ؟ لاني كتبت عددا كبيرا من الروايات . وأحيانا يأتي من يسألني عن اسم قصة ولكني لا أتذكر . لأن ما أكتبه لا أقرؤه ولا أفكر مرة أخرى . فقد بلغ عدد ما كتبت من قصص نحو خمسمائة قصة .

س : ماعلاقائك بشخصك الروائية ؟ هل هم محفوفاتك أم أن هم وجودا سابقا على وجودهم الروائي ؟ ومادواعي اهتمامك ؟ ولماذا فرضوا أنفسهم عليك ؟
ج : أنا في الغالب لأهتم بالشخص ولكني أهتم بالحالة . وغالبا ما يكون هناك شخص أعرفه أو رأيته هو الذي يثير في نفسي موضوع القصة . ولكني عندما أرسم الشخصية لا أرسمه هو . لأن الفترة التي أفكر فيها في بلورة موضوع القصة يبدأ إحساسي يتجه إلى ابتكار أشياء جديدة .

س : هل تحس أنها تمثل نموذجاً لفئة معينة ؟

ج : نعم . وكثير من قصصى عندما يظهر يقول البعض مثلاً هذه قصة فلان أو فلان . وفي العادة لا تنسب أقوالهم القصة إلى فلان واحد من الناس . بل

قائلاني . ولكني طوال مدة الكتابة لا أشعر براحة . بل أحس أني لست مندجها اندماجا تاما . وربما أكتب إلى الفصل الثالث . وذات مرة كتبت الفصل الرابع . ثم فجأة أمسكت بالفصول الأربعة فزقتها فزقا كاملا . لاني لم أجد نفسي مقتنعا . ولم أجد إحساسى متجاوبا مع ما كتبت إذ لم يكن فيه ما يجذبني . ولذا فقد شعرت أني أفعله . وأنا لا أحب الافتعال ولا أريده . وفي هذه الحالة أمزق ما كتبت . وأظل - ربما لمدة ثلاثة أشهر - دون أن أكتب . ثم تعود نفس الفكرة مرة أخرى . ولكني في شكل جديد . فأبدأ الكتابة في هذا الشكل الجديد . وأجد نفس متجاوبا معه بشدة . وأنه يملا إحساسى بدرجة كبيرة . فاستمر إلى أن أخرج القصة ويكتب لها النجاح . وبالطبع ليس في القراء من يحس بكل هذه المتاعب .

س : ربما كان الشائع أن القراء يحسبون - حين يرون لكاتب ما إنتاجا ضحيا ومتدفقا - أن العملية سهلة بالنسبة إليه ولا يدركون مدى المعاناة التي يكابدها الكاتب وراء هذا الإنتاج . ولكن هل يختلف أسلوب التنفيذ عندما تختلف البدايات ؟

ج : بالطبع من الممكن أن أكتب قصة وأبدأها عن طريق البطلة فأكتب فصلين أو ثلاثا دون إحساس فيحدث أن أمزقها .

س : قبل أن تشرع في كتابة الرواية هل تعد لها تخطيطا ؟ وما العناصر التي يتألف هذا التخطيط ؟ وهل تعدل فيها بعد أحيانا في هذا التخطيط ؟ متى وكيف ؟

ج : الواقع أني لا أفعل أبدا كتابة القصة أو الرواية . وقد مر على عدة سنين دون كتابة . ولا أحاول أن أعمد أو أن أفعل قصة لأن القصة بالنسبة لي أقرب إلى الحاضر أو الراي . يبدو لي فأحاول التعبير عنه وأظل أفكر إلى أن يتطور هذا الراي وينضج فأبدأ الكتابة . وكل ما يحدث في الإعداد للقصة بالنسبة لي هو أني أحيانا أحتاج إلى بعض المعلومات بالنسبة لبعض الأشياء . كان أعمد إلى دراسة شركة من الشركات . كيف يسير العمل فيها . وكيف يجري الأمور . مثل القصة التي أكتبها الآن فقد درست فيها كيف يتحول النقد وكيف لا يتحول . وماذا يعملون . وماذا لا يعملون فهذه دراسات ألجأ إليها واحتفظ بها بتفسيرات بسيطة جدا وهي ليست دراسات كاملة . بل دراسة تستطيع أن تعطيك الصورة الحقيقية للمشهد أو الموقف الذي أريد التعبير عنه في القصة . وعندما أنهى من هذه الدراسة أبدأ كتابة القصة على الفور .

س : ألا يعد ذلك نوعا من التخطيط ؟

ج : نعم . التخطيط يكون بعد أن يخطر الفكرة على بالي . لأن الفكرة عندما تأتي أبدأ في تقسيمها إلى حوادث وشخصيات . وكل ما أقول أن أعمله أصعب في نقاط قبل أن أبدأ في كتابة القصة . وبعد أن أنهى من الدراسة والشخصيات ومن هذا الإعداد العام أبدأ في الكتابة .

س : هل تلتزم في كتابة الرواية بالقواعد السائدة لهذا الفن ؟ وما موقفك النظري والعمل من هذه القصة ؟

ج : أود القول بأن ما عني فن القصة وكتابة القصة هو قراءة القصص نفسها وليست قراءة أدب القصة . كما يتعود المرء على مشروب معين فيلم بمذاقته وكل ما يتعلق به من حيث طريقة عمله وغير ذلك . وكما قلت فإني بدأت قراءة القصص في سن الثامنة ثم إن هوايي هي قراءة القصص . للدرجة أني قرأت كل القصص العالمية . في مكتبي توجد قصص من البلاد الأفريقية تصدر عن دار النشر Penguin . وهي قصص كثيرة وجيدة جدا . وقبل ذلك قرأت كل الأدب السوفيتي . وكثيرا من الأدب الإنجليزي . مجرد قراءة القصة نفسها هو الذي أنشأني أما دراسة القصة نفسها . أو ما يكتب عنها من دراسات . فلم أقرأه إطلاقا . فأنا لا أقرأ نقد القصة . ولا أقرأ الدراسات التي تكتب عن القصة . ولا أقرأ فن القصة نفسه . ولكن كل ما قرأته وأثر في تكويني هو الإبداع القصصى نفسه . وقد حدث شيء غريب عندما التحقت بالجامعة . فقد قرأت عدم قراءة أية قصة عربية واقتصرت على قراءة القصص الإنجليزية أو المترجمة إلى الإنجليزية . وقد

يجعلونها قصة عشرة أو ربما عشرين أو أكثر. والواقع أن القصة لا تكون قصة فلان واحد. لأنى أخذ بعض شحات منه وأضيف إليها بخيالي أو بدراسي شحات من أناس كثيرين آخرين. إلى جانب شحات قد لا تكون موجودة في أحد بعينه من الناس. بل تكون من مجرد الخيال.

س: هل هناك أشياء معينة تشدك إلى شخصيات بعينها؟

ج: بالطبع هذا وارد.. لأن الشخصية العادية لا يمكن أن تثير في نفسي شيئا. بل لا بد من شخصية غريبة. وقد لا تكون غريبة ولكن فيها من الملامح ما يمكن أن يثير في نفسي شيئا.

س: ألا يمكن تقديم مثال لذلك؟

ج: ليس الأمر أمر مثال. لأن القصة ليست سردا لحياة طبيعية. إذ إن سرد الحياة الطبيعية لا يعد قصة. بل يعد درسا. القصة سرد لحياة غير طبيعية. فيها شيء شاذ. أو غير طبيعي. بحيث تكون قصة لها تطوراتها وبداياتها وسهاياتها. وما بلغت نظري هو أن أرى شخصا يتصرف تصرفات فيها شحات غريبة. أو شيء غير عادي. أو فتاة تتصرف بطريقة معينة لافتة للنظر. تثير في نفسي انفعالا أو رغبة في تعقب هذه الشخصية. وعندئذ اخلق منها شخصية أخرى تماما.

س: ما موقفك من استخدام اللغة أداة للتعبير؟ هل تعتقد أن لها خصوصية تميزها عنها في أشكال التعبير الأخرى؟ وهل تسهدف بها تحقيق قيمة جمالية؟ بأي معنى؟ وكيف؟

ج: قطعاً الاتصال في الكتابة لا يمكن أن يؤدي إلى كتابة جذابة ولكن في العادة إذا كتب المرء ثم أعاد قراءة ما كتب وفكر في أن يضع كلمة مكان أخرى فإن ذلك اتصال.

وبالنسبة لي فقد شربت اللغة الإنجليزية واللغة العربية. وكما قلت فإن أكثر ما أثر في موسيقى لغتي العربية هو القرآن. وكل هذا يجعلني امسك القلم وأكتب دون تعمد لأي شيء حسن أو سيئ. طوال مدة الكتابة. والكتاب شأنه شأن الملحن الموسيقي. يجعل للغة لحنًا. لأن اللغة نفسها لحن. ولذلك يقال إن هذه لغة كلاسيكية أو حديثة. وهذه لغة ناجحة أو غير ذلك. وأن أخرى سهلة أو صعبة. مثل الأخوان الموسيقيين تماما. وما يحدث هو أني أحكم طبيعي الفنية في أثناء الكتابة دون أن أتعمد ذلك. كأني ألحن. فلا أختار الكلمات بل تأتي الكلمات تلقائية في أثناء الكتابة. ولذلك فإنني لا ألتجأ إلى الشطب في كتاباتي. لأن الكتابة عندي تدفق في. وأحس طوال مدة الكتابة وكأني أضع لحنًا موسيقيا.

س: ربما كان ذلك سببا في سهولة وصول كتاباتك إلى القراء لأن هذا التدفق - فيما يبدو - ينتقل إليهم بنوع من التلقائية أيضا.

ج: أنا لم أصل إلى هذه الحالة بسهولة. وأنا صغير كنت أنثر عن أقرأ له. فثلا لو قرأت لطف حسين فإنني عندما أكتب أجد نفسي أكتب مثله. كما لو كان المرء يردد لحنًا ليس من صناعه. فهذا لحن طه حسين أو لحن محمد التابعي أيام أن كان في الصحافة. ولذلك فقد انقطعت عن القراءة في اللغة العربية مدة أربع سنوات حتى أبعد عن التأثير الذي تحدثه في نفسي اللغة التي أقرأها. لأنى كنت أريد أن أكون شخصية قائمة بذاتها. وهكذا حتى استطعت بتكويني الخاص - طبعًا - أن أنفرد بأسلوبي الخاص لي. وأن أنطلق فيه حسبما أريد. لا أنهم لمن يقول هذا سيئ أو حسن. فهذا هو في. وللقارئ أن يرى فيه ما يراه. أعجب به أم لم يعجب.

س: هل تعتقد أن الرواية التي تكتبها تحمل للقارئ قيمة معرفية من نوع خاص؟

ج: طبعًا. فأنا نفسي لا أكتب إذا لم أجد قيمة معرفية من نوع خاص. لأن القيمة المعرفية تزيد أيضًا وليس للقارئ فحسب. فثلا يقال عن بعض ما كتبت من قصص إنها صريحة وإباحية وجنس. وغير ذلك. كل ذلك لا يهمني في شيء. بل يهمني أني أعرض حالة يستطيع منها القارئ ويعرف ماذا يحدث في هذه الحالة وفي تلك. ومن ضمن الأشياء التي لا يتنبه إليها

كثيرون أن في قصصنا كثيرة تدور أحداثها في مجتمعات خارج المجتمع المصري فهناك قصص في أفريقيا. وقصص في المجتمع الفرنسي نفسه. أو في المجتمع الإنجليزي أو الأمريكي.. والواقع أن عندي خاصية أحبها في نفسي. وهي أني أنتقد المجتمع. فكل بلد أزوره أرقب أهله وكيف يعيشون وكيف يأكلون ويشربون ويعملون. وذلك من خلال الأشخاص ومن خلال معيشي في البلد نفسه. واتصالي وصادقائي. فالزواج مثلاً في مالي غير الزواج في فرنسا. ومن ثم فإنني أعرف كيف يعيش الزوج وزوجه في مالي وفي فرنسا. وهذه المعرفة تأتي تلقائياً. لأن شهني متعطشة للمعرفة.

س: وهي موهبة أيضا لاستخراج قوانين مجتمع معين من خلال معايشته والتعرف عليه.

ج: فعلاً.. ولذلك فأنا أكثر الكتاب كتابة عن مجتمعات عالمية خارج مصر. وخصوصاً المجتمعات العربية. وقد كتبت قصصاً عن السعودية. وقد لا يعرف القراء ذلك. وعن الكويت وغيرها.. وما يجعلني أندفع إلى الكتابة هو رغبتي في أن أعرف الناس أن هذا البلد مثلاً. الذي تدور أحداث القصة فيه. هو على هذا النحو أو ذاك. وهذا بالطبع أساس من أسس تفكيري.

س: هل تسهدف من رواياتك تاصيل قيمة اجتماعية أو مبداء أخلاقي أو وجهة نظر في الحياة والناس؟

ج: الواقع أني لا أتعمد هذا. ولكن كل قصة هي بالطبع من حيث الشكل تعبر عن حالة ونهاية هذه الحالة. والواقع أن الحالة وسهاياتها مبدأ معين أقول إنه يصل إلى كذا. ولكني في التفكير لا أسهل بالبدأ. فثلا لا أقول إنني أريد دعوة الناس إلى إقامة مولد للنبي فأكتب قصة عن شخصية تقم احتفالاً بمولد النبي. بل أفكر في الموضوع كوحدة مستقلة. ومن طبيعة الموضوع أن يدعو إلى مذهب.

س: ولكن هذا بتوجيهك. فأنت في النهاية ترمي إلى شيء.

ج: نعم. وهذا من طبيعة شخصي.

س: من قارئك الذي تكتب له روايتك في تصورك؟ وهل يكون لهذا القارئ حضور ما في نفسك وأنت تكتب؟ وهل يكون له تأثير ما وإن يكن غير مباشر فيما تكتب؟ أم أن علاقتك بالقارئ تتحدد على نحو آخر؟

ج: الواقع أن تأثيري على القراء واضح جداً. ويقدر ما أجد موافقين أجد رافضين لما أكتب. ولكن ما يسعدني هو ثقتي بأن أجيالاً مختلفة تقرأ قصصى. فالجيل القديم والمتوسط والجديد - كلهم يقرءون لي. وقد لمست هذا من الخطابات التي تصل إلي. وهي تجمع بين الأجيال الثلاثة. وبالطبع الجيل القديم له رأى يختلف عن رأى الجيل الجديد. وأيام كنت أكتب القصص في روز اليوسف كان ذلك يؤدي إلى انتشارها جداً. ومن أسباب انتشارها التي درستها في مقر الجريدة هو أن الآباء يرفضون لفتياتهم أن يقرأن قصصى. فتكون النتيجة أن يشترى الأب نسخة وابنته نسخة. وبذلك تدخل البيت نسختان بدلاً من نسخة واحدة. وهذا أحد الأسباب.

س: وإذا كان القارئ في ذهنك دائماً وأنت تكتب؟

ج: لا ليس وأنا أكتب. بل بعد الكتابة. بل بعد النشر أيضاً. والحقيقة أني في أثناء الكتابة لا أفكر إلا في معنى الخاصة. فليست القصة متعة للقارئ فحسب. بل متعة لي ربما بقدر أكبر مما هي لدى القارئ. فأنا أكتب في السياسة. والمقالات السياسية بالنسبة لي عمل عفيف. لأنها مجرد تركيز ذهني. وجمع معلومات ذهنية. ولكن القصة عندما أكتبها أحس وكأني أرسم وحدي.

س: أو أنها الجانب الوجداني الذي يوازن الجانب الذهني؟

ج: نعم.. وكما قلت فإنني لا أفكر في نتائج القصة وأنا أكتبها. من فرط معني بكتابتها.. ويمكنني أن أجلس لأكتب القصة مدة قد تصل إلى سبع ساعات متواصلة دون أن أشعر بضييق أو تعب. ولكني في كتابة المقال السياسي أشعر

س : يجدد بمعنى أن تكتب الجديد بهدف التغيير ؟
ج : نعم .. هذا هو الصحيح . وأنا أشعر أن أى فنان يمارس أى نوع من أنواع الفن . يعرف جيدا أنه لم يصل إلى القمة . وأنه لن يصل إليها طبعاً . ولذلك فإنه يظل طوال عمره معذباً يجرى من شيء إلى ما هو أبعد منه . وهكذا ..
س : بحث دائم ..

ج : البحث الدائم .. هذا هو ما أعنيه الآن .
س : البحث عن المطلق ؟

ج : عن الأحسن والأجد . إن كثيراً من القصص التي كتبها نجح والحمد لله . ولكن هذا في نظر القارئ . أما في نظري فما زلت أسمى إلى المزيد من النجاح والوصول إلى ما هو أفضل .

إحسان عبد القدوس

بالتعب بعد ثلاث ساعات . لأن فيه تركيزاً وليس فيه ما في القصة من انطلاق . والحق أني أبدأ كتابة القصة لا لممتعة النشر بل لأبدؤها لمتعة الخاصة .

س : نوع من تحقق الذات ؟
ج : نعم .. ممتعة كما لو كنت أرسم أو أشغل نفسي بشيء خاص . كلعب الشطرنج أو الرسم .

س : ما الشيء الذي تود تحقيقه في كتاباتك المستقبلية ؟
ج : الواقع أني لا أفكر في المستقبل من ناحية القصص . لأن القصص عندي فن . مجرد استمرار ومجرد انطلاق . وكل ما أرجوه هو أن أظل أكتب القصة في المستقبل ولا أكتب السياسة . ولست أرجو أكثر من أن أصل إلى موضوعات جديدة . وأن أجدد . وبخيل في أن هناك الكثير جداً أمامي حتى أحقق « الغالي » - كما يقولون - أو المستحيل .



فتحى عنان

س : ما العلاقة بين رواياتك وبين وقائع المرحلة التي تكتب فيها . وأقصد الوقائع السياسية . والظواهر الاجتماعية ذات الميزى التاريخية لتلك المرحلة .

ج : من الممكن أن نقول إنها مفروضة على الكاتب نتيجة لقراءته الكثيرة في التاريخ . وأنا أهتم بالتاريخ . ثم إن العمل في الصحافة ومتابعة الأخبار والأحداث والارتباط بها . كل هذا يكون باستمرار حياً في داخلي .

س : ولكن الحس التاريخي يرتبط بالحس الاجتماعي . وهذه المسألة تظهر بجلاء منذ بداية روايتك « الأقبال » . بمعنى أن التاريخ لا يكون - كما هو متوقع - تاريخ القادة السياسيين . ولكن التاريخ في « الأقبال » يكاد يكون تاريخ طبقة . فحي جاردن سنى ، والشارع الذي تقيم فيه أسرة يوسف منصور . وبضعة بيوت هناك . والرجل الأزهرى . والباشا رجل البحرية القديم . والسيدة العجوز .. هذا الشارع يتحدد فيه تاريخ الطبقة المصرية المتوسطة من منظور معين .

ج : من الممكن جداً أن يكون هذا نابعا منى . من تجربتي : لأن الشارع الذي كنت أقيم فيه كان فيه أمامي بيتان متشابهان : بيت مصطفى عبد الرازق وبيت على عبد الرازق . وكان البيت الذي يليهما بقم فيه العشماوى . ثم منزل شخص آخر لا أذكره . وفي الجانب الآخر كان أحمد حسين زعيم حزب مصر الفتاة . وفي أول الشارع من ناحية القصر العيني كان هناك حسين باشا رشدى - وقد مات قبل وعي به - وكان صديقا لجدى . وفي ناحية من الشارع بيت إسماعيل سرى . كان الشارع باسمه . وقد خرجت جنازته من هذا البيت . وأنا بعد صبي صغير . وكان سكان البيت المجاور لنا يتكلمون لي أن شارعنا كان يجاوره ملعب كورة . ثم بنيت فيه عمارة ، فرأيت ضجة لأن بناء العمارة كان ممنوعاً في هذا الشارع طبقاً للوائح التنظيم . وكان الذي بنى هذه العمارة مقاول . وربما كان هذا المقاول ظلاً للحاج رمضان .

والإحساس بما سيحدث في الشارع من تحول وتغير . وقد كان جدى رجلاً يشارب أصغر من أصل تركي واسمه منصور جاهين . كان له ولدان أكبرهما يسرى منصور . وقد وصل إلى دراسة الحقوق ولم يتمها . وكان رجلاً مزواجاً وكنت أسمع عن واحدة من اللاتي تزوجهن أنها كانت تصبغ شعرها باللون متعدد . وربما في جلسة واحدة غيرت لونها أكثر من مرة . أما الأصغر فقد تعلم في باريس . وأخذ فرصته في السلك الدبلوماسى . إلى أن وصل إلى مرتبة سفير .. وهذا الأخ الأصغر عندما كان في مرحلة الدراسة جاءوه بمدرس هو أنى . وحدث أن أفصح أنى - في حديث مع صديق له - عن رغبته في الزواج بابتة منصور جاهين فزوجه جدى على الرغم من أن أنى كان فلاحاً . وأسكنه في منزله ثم أوقفه . وهو يبتنا الموجود حتى الآن من طابقين ..

س : أرى تشابهاً إلى حد ما بين تاريخ زينب الشخصى . وتاريخ يوسف منصور في « الأقبال » « فزواج الفلاح بالفتاة الشقراء الجميلة بنت الأكابر ربما كان وراء زينب والعرش » ؟

ج : هذه الأشياء موجودة داخلي . ومن الممكن جداً أن أقول نعم ..

س : والشارع وما فيه .. ربما كان وراء يوسف منصور في « الأقبال » ؟

ج : هذا هو الأغلب .

س : ومن أين بدأت الرواية ؟

ج : بدأت الرواية عندي من فكرة الموت . ومن إحساسى بالحياة وبالموت . لا كفكرة مجردة بل بالحروف من فكرة موت الإنسان . وهذا ما كان يشغلى باستمرار .

س : لم يرد ذلك في ذهنى إطلاقاً .

ج : كان كل هي ألا تود كلمة «موت» في كل الرواية . من بدايتها إلى نهايتها .
وألا أذكر الموت . وقد كان هذا جزءا من حرب التعبير . وهو أن تعبر دون
أن تذكر الكلمة المفروضة .

س : قبل أن تنتقل إلى التعبير أود أن أعرف هل كان الموت - إذن - في الأفيال
هما ميثاقين من هموم الحياة التي تفرض نفسها على تفكيرك ؟

ج : هذا واضح جدا في رواية «الأفيال» .

س : هل الرواية عندك تبدأ هكذا بالفكرة . ثم تخرج بالتاريخ أو بالتجربة
الشخصية ؟

ج : أستطيع القول إنها تأتي من صدمة معينة تواجه الكاتب ماثلث أن تتحول إلى
رغبة في محاصرتها أو فهمها والسيطرة عليها . فبرز الفكرة ثم أبدأ في إخراج
الرواية . ولكن يكون هناك نوع من الصدمة في بادئ الأمر .

س : من أي نوع ؟

ج : مثلا كان اهتمامي منصبا على الطبقة . فصدمني كانت أن الأب يختلف عن
الأم اختلافا كاملا . فترتب على ذلك أن الأم . بعد أن ماتت أبي وأنا صغير
في الثانية عشرة . منعتني من رؤية أهل والدي بشكل حاسم . لأن أبي مات
في مقتبل العمر . فانهم أقارب أبي أمي بأبها ربما تكون قد دست له السم .
حيث لم يكن يسبها ألفه . لأن والدي ترك أهله وأقاربه وجاء إلى القاهرة
وارتبط بها وعاش مع أقارب زوجته في بيت يملكه أبوها . وقد كان هذا
بالنسبة لي صدمة . والصدمة الثانية مثلا عملية إزالة الوشم الذي كان على
يده وقد ذهبت معه وأنا بعد صغير إلى الطبيب الذي تولى إجراء عملية
إزالته .

س : تكلمنا الآن عن صدمتين . وهذه الأشياء في ذاكرتك فهل تأتي الرواية منها
دائما ؟

ج : كيف ؟

س : من مخزون الذاكرة . من الوعي أو غير الوعي عندك .

ج : لا . أنا أتكلم عن نقطة البدء . فانت تسألني عما يحركني . أو المنطق الذي
أبدأ منه . وردى على هذا أن الصدمة تضيء أمام أوضاع طبقية مختلفة
تعرض على الناس تصرفات و سلوكها الإنساني . وهذه التصرفات تثير نوعا
من الصدمة أو الدهشة أو التساؤل الشديد داخل النفس . أي تفعل في
داخل . ويرتب على هذا أن من خلال هذه التجربة أبدأ التفكير . وهذا
يستغرق وقتا طويلا . لأن ما أقوله نوعي هو المعادل الموضوعي . لأني
بالطبع لن أنقل هذه التجربة عن طريق الوصف . ولكن لابد من إيجاد هذا
المعادل الموضوعي لها .

س : وهل هذا المعادل الموضوعي يأتي من التاريخ أم يأتي من الواقع الذي نعيش
فيه ؟

ج : المعادل الموضوعي لا يأتي من التاريخ . ولا من الواقع . ولكنه يتكون
ويتخلق كما يتخلق الجنين . دون أن تستطيع السيطرة على كيفية تخلفه . فأنا
إلى أن تنتهي الكتابة لا أعرف كيف تكونت الرواية . وهذا الأمر ينطبق على
رواياتي حتى «الأفيال» .

س : لماذا اخترت الرواية ؟ . وقد كنت أحمي ألا أخيفك بمسألة السن والزمن .
فانت تكتب منذ سنين طويلة .

ج : مسألة السن لم تعد تخيفني بعد أن كتبت «الأفيال» . قبل «الأفيال» كنت
أخاف . ولكن الأفيال خلصتني من هذا الأمر . وهذا من وظائف الكتابة
التي نهمني . لأني عاجلت نفسي بهذه الوسيلة . وقد صمدت أمام هموم
حقيقية مثل موت أناس وانتهاء آخرين . وذهاب أناس وبقي آخرين . وتغير

الجو المحيط وما إلى ذلك .. ماذا يفعل الإنسان حتى يتجو من أثر هذا إلا
بالكتابة ؟

س : هل كل رواية تكتبها تخلصك من هم من هذه هموم ؟

ج : طبعاً .

س : بدأت «زينب والعرش» بمناقشة حول كيف ينبغي أن يكتب الروائي رواية .
وكيف يبدأ . ومن أين يبدأ . وما إلى ذلك . وهناك أيضا محادثة مع النقاد
في الأول وفي الوسط أحيانا ..

ج : ولكني لست أول من فعل هذا . فقد فعله ديستوفسكي كثيرا .

س : ولكن هذا كان خاصة عندك . فهل هناك علاقة بين طريقة السرد في
«زينب والعرش» وطريقة السرد في السيرة الشعبية : طريقة الحكيم والشاعر
والرباية ؟

ج : نعم . نفس طريقة الشاعر عندما يحكي ويتوقف ليحتسى فنجانا من القهوة
ثم يعود للحكي مرة أخرى . وهكذا .

س : متى بدأت كتابة الرواية ؟

ج : بدأت كتابة الرواية منذ مرحلة مبكرة من عمري . والأفضل أن أرجع إلى
مذكراتي اليومية فهي تنقل الإجابة بصورة أفضل :

فثلا في 5 مارس سنة 1951 جاءني أحمد بهاء الدين يوميات «أنثريه
جيد» لانتخب منها صفحتين لأترجمها . للفصول . مع مقدمة قصيرة عن
حياة الرجل .. سافرت إلى طنطا في الاستراحة قرأت صفحات من
اليوميات .. لاشيء يلهمني أن أنتخبه وأترجمه .. تكلم أنثريه جيد عن
الناس . وعما رأى . أكثر مما تكلم عن نفسه . ولكن الأسلوب رائع ..
أسلوب قاطع .. يعبر عن أشياء كثيرة بجمل مركبة .. أسلوب طلاقات
المسدس كما يقول كمال الشاوي .. لا أسلوب مبارزات السيوف .. ذكر لي
بهاء فيها بعد أن جيد كان أبا للأساليب في فرنسا .. فقلت له : لقد انتقلت
عدوى أسلوبه إلى .. في رغبة شديدة في تقليد أسلوبه .. في المقال الذي
كتبته «للفصول» عن الزوج الذي ضاع في الحياة الزوجية . كتبت هذه
الجملة : له شارب .. له كرش .. يغط في نومه .. يأكل ملء جفونه .. ما
أسعدها .. قلت لبهاء إن «ما أسعدها» في هذا الموضع وبهذه الطريقة تقليد
لأسلوب «جيد» شيء آخر هو أني قررت أن أكتب يومياتي لأنهم على
الكتابة . ولأسجل ما يمر بي .

س : حين كتبت هذه اليوميات .. هل كنت قد كتبت رواية «الجبل» ؟

ج : لا .. لم تكن قد كتبت بعد .

س : هل كان هذا قبل أن تكتب أية رواية ؟

ج : في هذه الفترة كنت أكتب رواية أخرى . وهذه الرواية لم تنشر .. أشعر
بحاجة للعمل في الرواية .. لقد تأخرت وقتا طويلا حتى كدت أخشى أن
تضيع مي .. الخطر في أن أنظر إليها كصفحات ميتة ليس بي وبها صلة ..
الأوراق الميتة من دلائل اليأس والسأم في الحياة .. الأوراق الخضراء تظل
نضرة مادامت متصلة بالشجرة .. أخشى أن تنفصل عني الصفحات التي
كتبها وتسقط وتموت ..

س : ما اسم هذه الرواية ؟

ج : لم أضع لها عنوانا ولكن عندى أصولها .. وقد كان موضوعها أن رجلا غنيا
من الفلاحين تزوج امرأة من وسط أقل . وكان هذا الرجل نالها جدا .
فصنعت من الحياة معه . ثم دخلت في علاقة فرضتها على شخص آخر فيه
نوع من الحجل والارتباك . نحس عندما يكلمك وكأنه يرجع إلى وراء . وفي
الرواية جو شطرنج-وأناس يلعبونه وما إلى ذلك .

س : بصورة تلقائية أجد أن هناك روايب مما هو مصطلح عليه من قواعد بلاغية أو من أسلوب بلاغي . وهذه الروايب لا تتفق مع الشيء الحقيقى التابع من التجربة التى أريد التعبير عنها . وهذا يزعمنى جدا . ومن التجارب التى لحأت إليها فى هذا المجال أى كتبت بأساليب مختلفة لكى أبحث عن طريقة أعبر بها دون أن أتورط فيها يسمى « بلاغة تقليدية » . لأن الموضوع الذى أريد التعبير عنه لا يحتاج فى أغلب الأحيان إلى الفصاحة المتعارف عليها .

س : فى رواية « الرجل الذى فقد ظله » نستطيع أن نلاحظ - بوضوح - ظلالا تتفاوت فى لغة كل شخصية من الشخصيات الأربع . فبروكة تحكى بطريقة تختلف تماما عن طريقة يوسف من حيث اللغة . وكلاهما يختلف عن طريقة « ناجى » .

ج : كان من الممكن أن تكون اللغة مختلطة بلغة الصحافة من ناحية أن اللغتين ليس فيها الصور البلاغية . ولكن الفرق بينها هو التعمد . وقد كنت متأثرا جدا بالكلام النقدى الذى كنت أتداوله مع « بدر الديب » حول نظريات « كالمشيت » وأسلوب « الحيايدية » وأسلوب « هيمنجواى » الذى ليس فيه تشبيهات . والذى كانوا يشبهونه بالحصى النقى جدا فى نبع ماء صاف ليس فيه ظلال ولا ألوان .. هذا ما كنت أفعل مثله .

س : هل جاء التأثير من المناقشة النقدية أم من النقد أم من هيمنجواى مباشرة ؟
ج : من كل هذه العوامل مجتمعة . وقد كان النقاد من أصدقائى غير متخصصين فى اللغة العربية . ومهم بدر الديب .

س : ولكنه رجل لغة عربية . وأحد همومه التعبير بالعربية .

ج : أعرف هذا . ولكن الفلسفة ليست عربية . وهذا هو الأهم . كان لفاطمة موسى دور أيضا فى مناقشتها معى . وصفية ربيع أيضا قرأت لى وترجمت إحدى قصصى . بالإضافة إلى قراءتى سواء فى الرواية أو فى النقد . وبداية كتابى وأنا فى الجامعة كانت فى أثناء الحرب العالمية الثانية . التى اقتضت أن يكون كل شيء جديدا . ومن ذلك التعبير .. كل هذا أثرى تجربى . ولكن الأثر الأكبر جاء من « ألبير كامى » . ولغته خالية تماما من البلاغة . وهالك ناقد فرنسى لا أذكر اسمه يقول أن « سيمون دى بوفوار » لا تعرف كيف تكتب بالفرنسية . كان هذا الناقد يقول شيئا . كنت أعشى منه جدا . وهو قوله عنها إنها تكتب .. ونحن خرجنا وأكلنا أكلة حلوة جدا . وأمضينا سهرة رائعة . . ويقول « إن حلوة جدا . ورائعة وممتعة » . ومثل هذه الأشياء ... مادلانها وما معناها ؟ ليس فيها بحسب بل هى مجرد طعنة . فإذا تعى كلما رائع أعظم هذا ما كان يجفنى . وهو أن تسقطى البلاغة فى الشعر العالم المهم . ولذلك أشعر أن من واجبى أن أحاربها فى الرواية « الرجل الذى فقد ظله » . المطبوعة فى كتاب . تختلف تماما عن تلك التى نشرت فى حلقات من حيث الحجم . والنظر فى كليهما يوضح ماذا تم عمله .. ستجد فى الحلقات أحيانا لغة « انفجارات » . وهذا ما استبعدته منها عند طبعها فى كتاب .

س : ولكن لماذا حدث ذلك ؟ لأن الجملة تختلف عن الكتاب ؟ أم أنك تغيرت ؟
ج : أنا تغيرت . بحيث أطلقت على الأجزاء التى استبعدتها « اللك » أو « الترهل » .

س : هل يعنى ماتسميه « اللك » أنه لا يتقبل معرفة أم أن معناه أنه لا يتقبل إحساسا ؟ أو بمعنى آخر : هل احتفظت فقط بما هو معرفة ؟

ج : لا ... كل ما فيه الإحساس لابد أن يبقى . ومسألة المعرفة والإحساس لابد منها وإلا أصبح العمل سخاويا . ولكن ما حدث هو أنى فقدت إيمانى بهذا الإحساس الناشئ عن مثل هذا النوع من الكلام . وهذا الأمر لم يراينى حتى الآن . وأنا فى حيرة . لأن رواية « الرجل الذى فقد ظله » تطبع الآن مرة أخرى . وقد طلبت من الناشر أن يأخذ الأصل من الجملة رأسا . لا من

س : هل تدور أحداثها فى القرية أم فى المدينة ؟

ج : ما بين القرية ومدينة الرجل . ورجل فرنسى . وقد بدأتها فى عام ١٩٤٩ تقريبا .

س : ولكن ما السبب فى عدم اكتمالها ؟

ج : لا أدري .. وقد كتبها كثيرا وأعدت كتابتها . وفى كل مرة أشجع نفسى . وأغبر الأسلوب . وأعيد كتابته الفصل أربع مرات أو أكثر وقد قراها كثير من أصدقائى حتى يمكنى القول إن أصدقائى كلهم قرأوها ..

س : فيها قرأته من يومياتك أرى بذرة متأمل وناقد ومفكر وصحفى . ولكنك اخترت الرواية .

ج : والرواية هى الأصعب . فأننا أودى عمل الصحافة فى سهولة بالغة . أما التحدى الحقيقى بالنسبة لى فهو الرواية .

س : هل كان الشكل الأصعب اختيارا خاصا بك وحدك . أم كان اختيارا خاصا بشكل الرواية نفسه . وبمعنى آخر هل اخترته لأنك تحب الأصعب أو الأكثر تركيبا ؟

ج : نعم أحب الأكثر تركيبا . بدليل أنى أحب جدا لعبة الشطرنج . وواضح أن عقلى من طبيعتها ذلك .

س : يبدو أن فكرة الرواية قد جاءتلك فى اللحظة التى اكتشفت فيها تعقيد الحياة بكل جوانبها الاجتماعية والنفسية والأخلاقية والجنسية .. الخ فلكى تتعامل معها بالتعبير لم يكن أمامك إلا الرواية .

ج : أنا لا أرفض هذا الكلام . فقد شعرت براحة وأنا أسمعه منك . وهذا يعنى أنه صحيح .

س : لو رجعنا إلى السير الشعبية وجدنا فيها الراوى . فهل أنت الراوى فى رواياتك ؟

ج : فى « الجبل » - أول رواية لى - كنت أنا الراوى وفتحى غلام .

س : والروايات التى لا تكون الراوى فيها . مامدى وجودك فيها ؟ وهل تختار شخصية من الشخصيات تتوارى خلفها ؟ فى « زينب والعرش » مثلا أحسست - إلى حد ما - أن شخصية زينب هى المحبة إليك . وأن الرواية بشكل من الأشكال هى عملية دفاع عن قضيتها . وطوال الرواية لم يكن هناك صديق يتعاطف معها إلا « عم صالح » . فهل الراوى فى هذه الرواية هو « عم صالح » أو أن العين البصيرة فى الرواية هى عين « عم صالح » . وإلا فمن الذى يحكى فى « زينب والعرش » .

ج : طبع الراوى الذى نراه هو الذى يحكى ولكن ربما أثار هذا الإحساس لديك أن هذا الراوى هو الوحيد الذى تكلم عن « عم صالح » بأسراره - وما أكثرها - التى لم يتعامل بها مع غيره . سواء فى رؤيته للعالم . والجو الذى يعيش فيه . ورحلته فى السخرة عندما ذهب إلى الجيش ورأى العفريت وغير ذلك - هذه كلها أشياء لم يعرفها أحد من الشخصيات التى تعامل معها « عم صالح » . ولم يتكلم عنها أحد . والكاتب وحده هو الذى يعرفها .. من هنا يمكن القول بأن هناك نوعا من التوحد بين الكاتب وشخصية « عم صالح » .

س : هل للشخصيات التى تختارها فى رواياتك جذور فى الواقع ؟ مثلا هل لشخصية يوسف منصور صورة من الواقع ؟

ج : نعم .. له وجود فى الواقع

س : جددك لوالدتك كان اسمه منصور . فهل أنت يوسف ؟

ج : فى حالات كثيرة « يوسف » مأخوذ منى ..

س : هل هذا فى شخصية « يوسف » فى « زينب والعرش » ؟

ج : فى كل من أطلق عليهم هذا الاسم من الشخصيات فى رواياتى . حتى فى رواية « الرجل الذى فقد ظله » . على الرغم من أن الأقرب إلى رؤيتى فيها هو « هيكى » .

س : يردى لو حدثنا عن اللغة فى رواياتك .

ج : إن ما أبذلته فى تنقية الجملة مما يسمى « بلاغة » عمل مجهود جدا . فعندما أعبر

أخلاقي أو اجتماعي ؟

ج : بالطبع لا .

س : مع أن رواياتك لها أيديولوجيتها ؟

ج : تقصد أني آخذ موقفا وأعبر عنه ؟

س : أو تكشفه من خلال الكتابة .

ج : فما موقفك مبركة مثلا ، أو موقف سامية ، أو موقف يوسف السويدي ؟

س : أقصد موقف الرواية بشكل عام وما إذا كانت تشمل على رؤية أخلاقية .

ج : مسألة الرؤية الأخلاقية عملية مزعجة جدا ، ولا أدرى ، ربما لو وضعها الكاتب في ذهنه وقت الكتابة أفلتت منه الشخصيات .

س : هل تكتب دون أن يكون في ذهنك هدف معين ، فكري أو أخلاقي ، تريد أن تبشر به أو تدعو إليه ؟

ج : بالنسبة للشخصيات ، كل شخصية لها هدفها داخل الرواية ، وهذا أمر أساسي ، فأنت تستطيع أن تبين أهداف الشخصيات : ماهدف عبد الهادي النجار ؟ أو ما هدف حسن زيدان ؟ أو ماذا كان يريد دياب أن يفعل ؟ ورؤية ، عم صالح ، للعالم ، ولو كنت قد وضعت هدفا لكان من الممكن أن تضع من هذه الشخصيات أو بعضها ، ولكن المسألة هي أني في البدء أضع الأساس الذي أبدأ منه وهو الشخصيات ، ولكن في إطار - إذا كان لابد من إطار - وهو موجود بالفعل - الصدمة أو المعاناة أو التجربة المفروضة على من الخارج أو من داخل نفسي ، أن أتعرض لهذا الشيء المعقد الذي أسميه الحياة أو اسمه المجتمع الذي أعيش فيه ، في هذه الحدود نستطيع القول إن هناك هدفا يظهر أو يتخلق كما يتخلق الجنين ، ولكني لا أستطيع أن أجعل من الرواية رواية كفاف أو نضال من أجل أي شيء .

س : هل تلجأ إلى التخطيط في كتابة الروايات ؟

ج : حتى آخر دقيقة في كتابة الرواية لأدري ماذا سأكتب فيها .

س : من أهم الروائيين الذين قرأتهم ؟

ج : ليس الأمر عندى أمر أهمية ولكنه أمر متعة ، ومن الكتاب الذين قرأت لهم جمعة كامى ، ودستوفسكى ، وبعض أعمال هيمنجواى وأكثر مايميلكنى قصصه القصيرة ، مثل قصة «الأفيال البيضاء» .

س : هل لهذه القصة علاقة برواية «الأفيال» ؟

ج : لا أدرى ، ولكنها من القصص التي أحببتها .

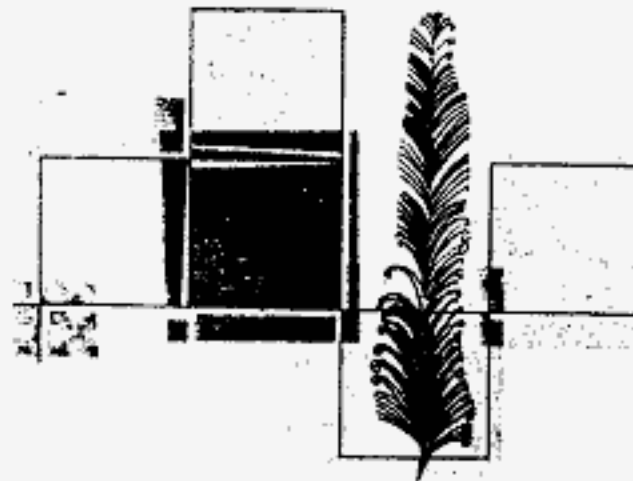
الكتاب الذى طبع من قبل . وربما كان ذلك لأنى وثقت في نفسي ، أو لأنى أردت أن أترك نفسي على طبيعتها وتلقايتها . ومن القراءات التي تأثرت بها مقدمة لرواية «الأبله» ، لدستوفسكى في الطبعة الفرنسية . وقد قرأتها قبل أن يترجمها سامى الدرووي إلى العربية . وفي هذه المقدمة كلام عن كيفية تنقيح الرواية . لأن دستوفسكى كان يكتب في الجرائد والمجلات ، وأنهم كانوا يأتون به من مجالس المقامرة ليكتب في ضوء شمعة . ولذلك فإن المسألة كانت مسألة فلتات . وقد وضعت هذا الأمر في تفكيرى . ولذلك كنت أنقح وأدقق حتى أبعد منها ما قد أراه لا يستحق . ولا أدرى الآن حقا ما إذا كان ما استبعدته يستحق ذلك أم لا . ولكن هذا الأمر فعلته في «الرجل الذى فقد ظله» ، أما «زينب والعرش» فلم ألجأ فيها إلى هذه الطريقة ، وكذلك «الأفيال» ، أما «حكاية تو» فلم تطبع حتى الآن في كتاب ، وبوجه عام فإننى لم ألجأ إلى ذلك في الأعمال الأخيرة . ولكني فعلت ذلك إلى حد كبير في «الرجل الذى فقد ظله» ، وفي «تلك الأيام» . ولكن الأخيرة أعيد طبعها بأصولها الأولى في الحلقات . لأنى اعتقدت أني ارتكبت جريمة . لأننى عند طبع الكتاب الأول تصورت أن هناك أجزاء مما أسميه «الملك» . ثم تبين لي فيما بعد أنها ليست كذلك .

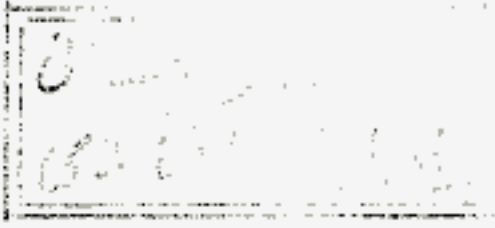
س : في رواياتك مادة معرفية غزيرة جدا ، خصوصا المادة المتعلقة بالسياسة والتاريخ ، والتقرير الاجتماعى ، وبما يمكن أن يسمى «الأوتشرك» بمصطلح مكسيم جوركى . فهل تهدف إلى ذلك ؟

ج : أستطيع أن أقول إن هذه المسألة كانت واضحة لي حتى قبل أن أكتب رواية «الجيل» ، وبعد ذلك أتيت لي في عام ٥٦ أو ٥٧ أن أعرف رئيس قسم الاجتماع في جامعة برنستون . وكان اسمه «بيرجر» ، جاء هذا الأستاذ إلى مصر ليقوم بدراسة للبيروقراطية . وقد كتبت عنه مقالا في «روز اليوسف» تلخيصا للكتاب ونقداه . ولما أرسلوا إلي هذا المقال إذا به يرسل إلى رسالة يقول فيها إنه قرأ عروضا كثيرة لكتابه في العالم ، وأنه أعجب بما كتبت . وأنه يريد مقابلتي عندما يأتى إلى مصر . وجاء إلى مصر . والتقيت به . وتكلمنا . وأذكر مما دار بيننا من مناقشات - وقد عرف أني أكتب القصص والروايات - أنه قال لي : «إن رؤية الأديب للمجتمع أحيانا ما تكون أصدق وأسرع وسيلة لتبين طبيعة المجتمع من الدراسات الاجتماعية» . وأضاف «إن هناك قولا كان يقوله أنجلز وهو أنه تعلم الثورة الفرنسية من ديكتاتور لا من المؤرخين» . المهم أن ذلك نبهني إلى هذه القيمة . وأعطاني تأكيداً لشيء كان موجودا عندى من قبل . ولكنه أصبح بعد ذلك شيئا مبررا أيضا .

س : أود الآن أن نتكلم عن الهدف الذى نبغيه من الرواية . هل أنت داعية

فتحي غانم





يوسف إدريس

س : متى وكيف بدأ اهتمامك بالفن القصصى قراءة وكتابة ؟ وماالدوافع والظروف التى كانت وراء هذا الاهتمام ؟

ج : بادئ ذى بدء لدى اعتراض على هذا السؤال ، لأن الفن القصصى أقدم أنواع الفنون .. وأقصد أن «الحواديت» تسبق القدرة على الرسم واستيعاب الرسم . وعلى الموسيقى واستيعاب الموسيقى .. وعملية القص غريزية فى أداها وتلقيها . وقد كنت طوال عمري مهتما بالقصة . لأنى كنت أحب الحواديت جدا . وبالطبع هناك فى كل عائلة من توافر فيهم القدرة على القص .. وقد كنت أحبهم لقدرةهم هذه . وعلى الرغم من أن بعضهم كان شريرا فى أشياء كثيرة ..

أما بالنسبة للقراءة فالحقيقة أنى بدأت بقراءة القصص البوليسية . لأن القصص الأدبية كلها - باستثناء روائى واحد - ينقصها الخط البوليسى الذى يجعل الإنسان يستمع إلى الحكاية . وهو مايمثل فى تتبع الأحداث . ومعظم القصص الأدبية - للأسف الشديد - ليس فيها هذا الخط . ولذلك فهى لا تجذب القارئ العادى أو الطفل . ولهذا بدأت بقراءة القصص البوليسية نتيجة لما فيها مما يسمونه action . وهو الانتقال من حدث إلى حدث إلى آخر . وليس مجرد الوصف الأدبى . لأنى كنت أشعر بغيظ شديد إذا لحا الكاتب مثلا إلى قطع الحركة ليستطرد فى وصف شارع . حتى وإن كان ذلك فى القصص البوليسية . فلم يكن لدى صبر على عملية الوصف . لأنى مشوق إلى تتبع الحدث وماينتج عنه . وقد قرأت منها ربما الآلاف . وأذكر وأنا فى دمياط أن كانت هناك مكتبة تضم مجموعة مكونة من سبعة عشر مجلدا قرأتها . وكذلك روايات الجيب التى ظهرت قرأتها كلها . ثم قرأت التاريخ أيضا . لأن التاريخ لا يكتفى بمجرد الوصف . بل يسجل الأحداث . وبقراءة التاريخ انتهت القصة بالنسبة لى . حتى بدأت التعرف - وأنا طالب فى كلية الطب - على مجموعة ممن يكتبون القصة . وبرغم حبي الشديد للقصة لم أكن أتصور أنى سأكتب القصة . فلما تعرفت على هذه المجموعة . وأدركت أنهم بشر . حاولت أن أكتب أنا أيضا . وحين حاولت الكتابة نهجت النهج الذى أحبه فى القراءة ، وهو إيجاد جذور القص . بمعنى أنى كنت أحاول أن أحقق فى قصصى ماكان يجذبنى إلى قراءة القصص . ومايمجبنى فى الحدث عندما كنت أقرأ القصص البوليسية . وماكان يثيرنى عند قرائى للتاريخ . ومن هذه الأصول الثلاثة حاولت كتابة قصص تقرأ بشغف شديد . وعندما بدأت أفهم أنه من الممكن خلق قصة مصرية . خضت هذه التجربة . ولست أدرى مدى حظها من النجاح أو الفشل . وهذه هى قصة البداية على العموم . وفى الحقيقة أنا سريع الاستيعاب للحدث إلى حد اللهاث وراءه . ولذلك فإن اختيار القصة القصيرة هنا يحتاج إلى دراسة لمعرفة الأسباب التى تجعل الكاتب يؤثر هذا الاختيار على غيره . مثل كتابة القصة الطويلة .. هل لأنه يتعجل بتتابع الأحداث . أم هى الرغبة فى تركيز الزمن . أم عدم القدرة على التسجيل . أم أن هذا يرجع إلى قصر النفس . ولكن ما يسمى «النفس الطويل» فى الرواية أسميه أنا «النفس الميت» . «النفس الطويل» يجعل الإنسان يحتل فترات طويلة من الزمن . وكميات من الأحداث لا معنى لها

فى رأى . وعندى أننا لو استطعنا أن نحول القصة إلى معادلة رياضية برموز يستطيع الناس فهمها . فإن ذلك أفضل كثيرا من أن نكتب الروايات . القصة بدأت تأخذ عندى شكل قانون . بمعنى أن تكون القصة قانونا لشيء . حدث هذا بدءا من «أرخص ليالى» . وهى تحكى عن رجل ليس لديه مال فكان لابد أن يضاجع زوجته . لأن هذا كان يمثل بالنسبة له المتعة الوحيدة . لماذا ؟ لأن هذا قانون . وهو السائد فى مصر . وقد أدرجت الأمم المتحدة هذه القصة فى بحوث تحديد النسل فى العالم الثالث . حيث ثبت أن هناك نقصا فى المتعة . وهذا قانون صحيح فى العالم الثالث كله . لأن الزواج هو أرخص متعة .

أما الدوافع والظروف التى كانت وراء اختياري هذا النوع من الفن الأدبى . فالحق أنى لست أنا الذى اخترته . وإنما هو الذى اختارنى . لأنى جريت الشعر . ولكنى لم أحبه وذلك لأن النماذج الشعرية التى كنا ندرسها نماذج سيئة جدا . فقد كنا ندرس أشعار أبى تمام والبحرنى . ورأى فى تدريس الأدب العربى أنه يجب البدء بالشعر العامى مثل شعر بيرم التونسي . ثم الانتهاء بالمتنبى أو بامرئ القيس . ولأن دراستى للشعر بدأت بالشعر الصعب فقد كرهته . ولما لم يكن هناك أدب قصصى يدرس فلم يكن لى اهتمام بالقصة . وأول مجموعة التقيت بها فى كلية الطب لم تكن من الشعراء بل كانت من كتاب القصة . ولذا بدأت تقليدهم فى كتابة القصة . وجاء التقليد جيدا فامتدحوا ماكتب . فواصلت الطريق . وقد اكتشفت من تأمل فى قوانين النقد أنه لا يوجد مايسمى كاتب قصة قصيرة أو كاتب رواية . كما لا يوجد شاعر القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة . والأمر هو أمر رؤية شعرية أو رؤية قصصية للعالم . وكلما تقطر الشكل كان أكثر فاعلية . فالرؤية القصصية تدوب فى الرواية تماما . فثلا لو كان هناك من الحكمة ماوزنه خمسة ملجمرامات فإنه يمكن وضعه فى نهجر جار كما يمكن أن يوضع فى كوب ماء . وسواء وضع فى نهجر أو فى كوب فوزنه لن يتغير . وبفراحة أنا أستعرض كل أعمال نجيب محفوظ . وكل عمل من هذه الأعمال . فأجد أن أهم ما فى كل منها ربما يأتى فى جملة مباشرة أو جملتين من القصة . وهذا ماأخرج به من القصة . ولكن القصة ككل ماذا فيها ؟ ويمكن القول بأن كاتبها مثل تولستوى كان يكتب الرواية لأن لديه حقا رسالة يحس بها . ومن النادر فى كتاب الرواية من يتوافر له هذا الإحساس بالرسالة . ورأى أن فلوبيير كتب «مدام بوفارى» لمأساة شخصية . ربما لأنه يريد أن يبرر لزوجه أعمالها . بمعنى أنه كانت له رسالة شخصية . وحتى شيكسبير . فأننا أخذ أعماله على أن كل رواية لها مناسبة خاصة داخل نظام الحكم الإنجليزى . فقد كان يرجع أحيانا إلى الأقمعة التاريخية من أجل أن يخفى الهدف السياسى لروايته . ولاشك أن رواية مثل ماكتب كانت تنطبق على شخص ما قتلته الملكة إليزابيث . وأنا أعجب من بعض الروائيين الذين يقولون إن عندهم ثلاث روايات أو أربع احتياطية . ولا أدرى كيف يحتل الكاتب أن يكتب عملا لزمان مجهول ولقارئ مجهول ، مع أن المفروض أنه يكتب العمل اليوم ليقرأ اليوم . وليحدث أثره اليوم . وليرتد هذا الأثر على كاتبه اليوم فيتج عملا آخر . لأن

الكاتب يستقبل ويصدر. ولكن ان يضع الكاتب علما محفوظة يفتحها في الوقت الذي يراه فهذا صعب تصوره . وهذا فإني اعد مثل هذا الامر صعبة او حربية عند الكاتب .

إن كل قصة نكتب قانونها الخاص وزمها الخاص . ثم إن هناك نقطة غامضة جدا . وهي القول بأن قصة ما مستخلد . ومن يضع في اعتباره ان يكتب قصة خالدة فهو محطى . إذ نال النتيجة على عكس ما ارتأى . لأنه يراعى فيها قوانين سرمدية . في حين انه كلما راعى قوانين الحاضر فيها فإنها تصبح سرمدية . فالكاتب كلما تعمق في الحاضر . وكلما كان الحاضر صادقا . فإنه يصبح سرمديا . ولكنه إذا كان سرمديا بالوهم أصبح هشا من حيث الحاضر فلا يؤثر . وأنا لا استطيع ان ارفع الى ساكن قصة ابي بها الإنسان المصري إلى سنة ٢٠٠٠ فهذا كلام لا معنى له . ولكي استطيع ان اكتب قصة متسول اتفق مع الشرطي على تعطيل إشارة المرور حتى يتاح له التسول من اكبر عدد من السيارات المنتظرة . ثم يروغ منه . وهكذا . مثل هذه القصة يمكن او لا يمكن ان ينتج عنها قانون سرمدى . ولكن لا شأن لى بهذا . وليست هذه مشكلتى .

وأما فيما يتعلق بموضوع الاستعداد الشخصى لكتابة القصة . او الميزة او المزايا الى يمكن ان تكون قد حدثت في إلى كتابها . فسوف اتكلم عن مزايا القصة او ما ارادها من مزايا . والحقيقة الى ارى ان القصة القصيرة والمسرحية هما انسب الاسلحة الى يمكن الإنسان من ان يقول ما يريد . لاني ارى الرواية مثل الحرب الى تستمر سبعين عاما بلا نتيجة . ولكن القصة الحافظة هي التي تاتي في المسرحية او في القصة القصيرة . قد اقرا القصة في شهر فلا استطيع ان اخذ منها الانفعال المطلوب . ومن ثم فإني لا استطيع ككاتب ان اعطى الانفعال عن طريق الرواية . اما المسرحية والقصة القصيرة فهما قتان يتيحان للإنسان ان يقول بشكل في وبشكل مؤثر جدا . ومن السهل ان ينسى القارئ تفاصيل رواية . ولكن من الصعب ان ينسى تفاصيل قصة قصيرة محبوبة .

ومن هنا نشأ بعد الحرب العالمية فن الرواية القصيرة short novel وهي الرواية المكثفة . ولو اخذنا مثلا رباعية الإسكندرية لـ داريل . وقرانا الجزء الاول منها وفرغنا منه . وهذا غير ممكن لاني حاولته . فسوف نجد الاجزاء الاربعة تعبر عن نفس الجو ونفس الشخصيات . وهناك كاتب ظهر حديثا في امريكا الجنوبية له رواية لو قرانا العشرين صفحة الاولى منها . وأنا لا اتكلم عن القارئ العادى بل القارئ الكاتب الذى يحاول ان يرى الفن الجديد . لوجدنا ان الفن الجديد يظهر في الصفحات الخمسين الاولى . وأما بقية الرواية (٣٥٠ صفحة) فما هو إلا حكايات امريكا اللاتينية . مثل جبرال ذهب وجبرال جاء : أمور لم تحدث أبى تأثير في نفسى .

وما اريد ان اقله هو ان بعض الفنون تبقى . وليس هناك فن يلقى فنا آخر . والرواية لا يمكن ان تندثر . فستظل موجودة . ولا يمكن ان تلغى القصة القصيرة الرواية الطويلة . ولا القصيدة القصيرة الشعر . ولكن هناك رؤيا قصصية للعالم . وهذه الرؤيا تتحقق ربما بمدى واسع جدا او بمدى محدود ومركز . وأنا من انصار التركيز . لأن هذا يتفق مع شخصيتى . ولا أحب التطويل في القصص . ورأى ان كاتب الرواية بوجه خاص له خصائص نفسية معينة . فلا بد ان تكون لديه قدرة كبيرة على التسجيل . ولذلك فإن كتاب الرواية جميعا يعملون مدة طويلة يوميا . والأستاذ يجب محفوظ يقول لى ذلك . وكذا أصدقائى الآخرون من الكتاب . ولكي من طبيعة مغامرة . فإني يحدث لى ان اكتب قصة قصيرة . وعندما احاول بحبرها اجد نفسى قد كتبت قصة اخرى . لأن حالتي النفسية تكون قد صبت على الورق بهذا الشكل . فإذا ما حاولت إعادة كتابتها وجدتها وقد تغيرت تماما . وهذا بضائقى جدا . لأن عندي حوالى عشرين قصة . كل قصة منها تنقص

حوالى اربعة سطور . ولكي لا بد ان ادخل في الجو النفسى الذى بدأت به من اجل ان ام القصة فلا استطيع . وذات مرة فعلتها في قصة واحدة هي قصة « حنونة » ولشت سبع سنين . كل يوم احاول ان اتلبس الحافة التي كان عليها الصبي الذى قطعت ساق ابيه . والذى احب الفتاة المسيحية . ولكي لم استطع . فاضطرت إلى كتابتها من جديد . مع انها كانت جميلة . لاني كنت في لحظة لم استطع ان استعيدا مرة اخرى .

أما كيف يبدأ مشروع الرواية في نفسى . وهل يبدأ من فكرة او من حدث او من شخصية وان ذلك في أسلوب التنفيذ . فلن أجيب إجابة نظرية . مثلا رواية « الحرام » ... عندما خرجت من قريتي إلى المدينة وجدت ان العالم يتحدث عن القرية المصرية وكان الفلاحين جنس واحد . ولكي اكتشفت ان الفلاحين يشكلون طبقات . مثل اكتشاف ان الشيء يتكون من جزئيات . تتكون من ذرات والذرات مكونة من جسيمات صغيرة . وقد كنت وقتها أؤمن بالطبقات الكادحة من الناس . وضرورة تجسيدها على المسرح . وفي نفس الفترة كتبت « ملك القطن » . فكتبت عن الفلاحين الأرستقراطيين . ويبدو ان الإنسان كلما كان فقيرا زادت كمية الإنسانية فيه إلى حد كبير . وقد كان دافعى حقا إلى الكتابة هو ان أكشف عالما . ولذلك كتبت رواية طويلة هي بمثابة دليل سياحي لعالم التراجيل . لأن هؤلاء الفقراء يمثلون إنسانية ولا يحولهم الفقر إلى وحوش . ولكنه يضع فيهم كمية كبيرة من الإنسانية . وعندما كتبت مثلا رواية « البيضاء » فقد كنت اريد ان اكتب تاريخ هذه الفترة من حياتى . لأن أحد الإحيات الكبرى الى حدثت لى عندما دخلت السجن . لاني كنت اعتنق الشيوعية . وكنت على استعداد للموت في سبيلها . ورايت تصرفات الكبار والزعماء . وقبل ذلك كنت قد سافرت إلى بلاد الديمقراطية الشعبية . اكتشفت ان هناك اختلافا كبيرا جدا بين القول والفعل . وبين النظرية والتطبيق . حدث لى نوع من خيبة الأمل . بل كفرت بالشيوعية السالينية من خلال فيلم كنت قد رايتة هنا في القاهرة قبل المؤتمرات العشرين بثلاث سنوات تقريبا وهذا الفيلم هو « سقوط برلين » . وقد رايت فيه ما لمست منه ان المساواة بين البشر - وهي ما اقتنعت بالشيوعية من أجله - هي مجرد كلام . ثم بدأت من خلال التنظيمات المصرية أعرف أن التوجهات تأتي من الحزب الشيوعى الفرنسى . فثلا في غار حرب السويس أجد ان المنشورات تتحدث عن السلام . في حين كان المفروض أن تعطى مفهوميا مصريا خالصا للإنسان المصرى . ومثلا كنت احاول في القصة القصيرة أو الرواية ان أجد المفهوم المصرى او الشكل المصرى . فقد كنت أتمنى ان يجد التنظيم السياسى الصيغة المصرية الأصلية . وفي رأى أن التنظيم الولى الوفدى شعبية . ولذلك كانت ناجحة جدا . ومن الغريب أن تظل حية لمدة ثلاثين سنة بصورة غير ظاهرة بدليل أنه عند إعادة تشكيل حزب الوفد انضم إليه مليون شخص . وذلك لأنها كانت صيغة شعبية حقا . مختلفة حتى عن الصيغة العربية . ورأى أنها تنحصر إلى حد كبير . ولتعد إلى موضوع الرواية . ورأى أنها نوع من الموضوعات الكبيرة . لا يمكن كتابته في القصة القصيرة . ويقصد به التعريف إما بفترة تاريخية معينة . أو فئة من الناس . والفكرة هنا هي فكرة التعريف أو التقديم لهذا العالم المجهول . والحقيقة أنى كتبت بعد ذلك روايات من النوع الذى يقصد به التعريف . وأما فكرة التخطيط فانا أختلف عن الروائيين في أنى لا أبدأ أبدا إلى عمل تخطيط للرواية . ولكي أعمل - مثل المسرح تماما - أرضية مثل الموقف . فثلا عندي فكرة لعمل رواية عن عالم التراجيل . ولكن ما الموضوع الذى أكتبه عن الرحيلة ؟ مثلا أجد أن العالم يعنون بلقيط . ثم أبدأ في الاستمتاع بعملية تتبع خيط مثلا بفعل إنسان هو ابنه صيد السمك . يشد خيطه ليخرج السمكة . ولو أحسست بأنى فكرت في الأحداث التي أكتبها من قبل فإني أتوقف عن الكتابة . لاني أحس أنها أصبحت عملية عقلية في حين أنى أريد أن أخرج من عقل القديم الذى هو العقل الحكاء للقصة . وهذه العملية أشبه بالأم التى تضع وليدها الذى لم تحفظ ملامحه

فدور الكاتب يختلف عن دور العالم تماما . وما حدث هو أن جيمس جويس . و « إليوت » أمثالها . قد انهزموا أمام العلم - في رأيي - فأرادوا أن يتزويوا بزي العلماء . وما كان ينبغي لهم ذلك . وقد حاولت غثيل الكاتب في قصة قصيرة فكتبها بعنوان « يموت الزمار » . قال الكاتب - في رأيي - كالزمار أو كالمهرج أو كالصعلوك . ولكن كل كاتب يريد أن يكون عميد الأدب العربي . في حين أن الكاتب في الحقيقة حكاة أو قصاص . يمكن أن يجلس على مقهى ليروى نكتة . أو يمكن أن يسير في قرية ويتنقل من بيت إلى بيت . ومن مسجد إلى مسجد . وهذا دور الفنان . ومهمة كاتب القصة شاقة جدا . فمن السهل أن أفنع القارئ بصدق شعوري في الشعر . ولكن من الصعب أن أفنعه بقضية موضوعية مثل تحرير الجمل من ثقب الإبرة .

وما يفيظني كثيرا أن يتكلم البعض عن المرحلة الواقعية ليوسف إدريس في « أرخص ليالي » . في حين أن البطل في « أرخص ليالي » لم يكن واقعيًا إطلاقًا . هل يعني قول إن في قرية أو بخرج من الجامع فيصطدم بالصبي . وأنه لا يجد مكانا يذهب إليه - أنه واقعي ؟ أبدا . ولكن هذا هو الواقع الذي نعيشه وأخذ منه اللبنة التي يمكن أن أصنع منها رؤياي الشخصية . سواء بعدت أو قربت من الواقع . ولكن ليس هناك ما يسمى « الواقع » . ومثلا عندما أتكلم عن « بيت لحم » . وأن رجلا مقربا أعمى وأرملة - وثلاث بنات ولا يستطيع أن يفرق بينهن إلا بالحام . وأنه يقع نفسه بهذه العملية فهل هذه واقعية ؟ ولكن هناك من يقول إن فيها مقربا وامرأة تضل . وفيها ثلاث بنات . وعلى ذلك فهي واقعية . أما إذا كتبت قصة مثل « الأورطي » . فيقولون إنها ليست واقعية والحق أنها كلها واقع .

والمحذج الحى للفن غير المقصود هو الأحلام . فنحن عندما نحلم نرى أشياء لا يمكن تحليلها في اليقظة ولكنها نراها معقولة جدا في الحلم . إلى درجة أن الإنسان يستيقظ من النوم وهو متأثر بالحلم بالنشأوم أو بالتناول . لأن كل عقل فيه إمكانية رؤية المسائل بالصورة غير التقليدية تماما . ولا أدري بالضبط أين مكان هذه المنطقة من المخ . وهي لا تنفق كذلك مع تفسيرات فرويد للأحلام . ولكن هناك منطقة يختلط فيها العقل القديم بالحديث بقوانين . بذرات . بحركة الإلكترون . بقدرة الإنسان على التنبؤ .

مس : محصلة لتكوينه وعالمه هو . وقراءاته وتكوينه النفسى وبيئة التي يعيش فيها . ومن المؤكد أن أحلام الإنسان المصرى تختلف عن أحلام الإنسان الأمريكى مثلا . لأن هذا ينتج عا بقباله في حياته . وإذا كان الحلم تنبؤا عن رغبات غير محققة في الواقع . أو تشكيلا للعالم بشكل مختلف .

ج : أبدا . . وقد كنت أتصور أن الأمر كذلك . وقد يمكن اختراع عقار فيا بعد لا يبخدر ولا يسكر ولكن يجعل الإنسان يحلم . لأنها مرحلة من مراحل الوعي واللاوعي أو اختلاط الوعي باللاوعي . وهذا هو منبع الفن وهو اختلاط الواقع باللاواقع . والمصدق بغير المصدق . ومن الممكن مثلا أن تبدأ من فرضية مستحيلة كأن أقول نظرت فوجدت نفسى واقفا فوق قمة إفرست مثلا . وقد لا أكون ذهبت إلى إفرست ولا رأيتها ولا عرفتها . ولكن المشكلة هي القدرة على الإقناع . وموهبة الكاتب هي أن يفتحك بتحرير الجمل من ثقب الإبرة .

وهو جنين في رحمها . ولكنها تكون في شوق إلى رؤياه . لترى الصورة التي جاء عليها هذا الجنين الذي وضعته . كذلك الأمر بالنسبة لي . فهو أشبه بالعملية البيولوجية تماما . بمعنى أن العمل الروائى يخرج الأشياء التي يمكن أن تعدل في تفكيرى الواعى وتفكير القارئ : فهي عملية أنثروبولوجية اجتماعية . بمعنى أن يكون لكل قطاع من الناس من يعبر عن العقل الباطن الجماعى فيه على هيئة كتابة من أجل تغيير المجتمع .

لا . ليس هناك تخطيط . وإلا كانت العملية عقلية حساسية . وهذا ما أفند السببا المصرية وأما علاقته بشخصى الرواية . وما إذا كانوا من خلق . وما إذا كان لهم وجود سابق على وجودهم الروائى . فأنا الذى أخلق هذه الشخصيات على مزاجى الخاص . وأنا الذى أستمع بهم . وأحب ضعفهم . وأحب بلههم وذكاءهم . وأحب أن أغبطهم . وهذه عملية تشاعلية . واللغة هي لغة العقل القديم . وهذا موضوع نقاش خطير دخلت فيه مع طه حسين . لأنه كان يرى ضرورة أن أكتب بالقصصى . وقلت له إن استعمال اللغة . أو كوني أسطر على اللغة سيطرة عقلية . سوف يؤدي - من ثم - إلى سيطرتي على الأفكار التي تخرج من داخل سيطرة عقلية .

وعندئذ فأى أخلق ولا أخلق . واللغة تخرج من رغبتي عنى حتى وإن كانت تعبيرا عاميا . ولا يتفق ولا يفيد إطلاقا أن أصعب لفظا مكان لفظ . لأن الفكرة تأتي مبنية على هذا الأساس وليس على أساس الاختيارات . مثل ملامح الطفل الذى يأتي عليها دون تدخل من أمه أو أبيه في رسمها على صورة بهيما . والفن لم يدرس دراسة علمية . وللأسف فإن النقد الذى يدرس - وكثير منه في مجلة فصول - يأخذ النقاد فيه العملية الأدبية وكأنها شئ منفصل عن العملية البيولوجية الحيوية . وأنا لى تحليل خاص . وقد حاولت أن التحقق بكلية الآداب . فحضرت المحاضرات لمدة يومين . ولكنى تراجعت عن هذه الفكرة . لآلى وجدت المسألة مجرد تفسير عقلاني لشيء غير عقلاني . فأنا مثلا قرأت كلاما يبحث في قصيدة شعرية لأدونيس . وفي رأي أن هذه القصيدة لا قيمة لها . ولست أعدها شعرا على الإطلاق . فإذا بالنقاد يحللونها وكأنها قرآن .

والمسألة أول الأمر مسألة قبول . وعملية القبول لا تخضع لآلى منطق . ولكنها تخضع للإحساس . والفن ليس عملية كيميائية بل عملية بيولوجية . وعلى ذلك فلا بد أن يكون الفن مقبولا من الناس أولا ومفهوما . ولكن بأعناق معينة . أما أن تأتى بقصيدة لا أفهمها على الرغم من أنى أشتغل في مجال الكتابة . فهذا قبل في شرحها فإن ذلك لا يغير من حقيقة أنى لم أفهمها . ولا بد عندما أقرأ الشعر أن يعجبني . ولذلك فكلهم يكرهون نزار قباني . مع أنه هو الشاعر الحقيقي الذى ظهر في كل هذه الفترة . وما سبق في شعر صلاح عبد الصبور هو الشعر الأول البسيط . وقد كان التفكير العلمى عند روائى القرن التاسع عشر نتيجة للنهضة العلمية الضخمة التى كانت قفزة واسعة جدا من العصور الوسطى إلى العصر العلمى التجريبي . فذهل الكتاب عن دورهم . وما كان ينبغي لهم أن يغرقوا في العلم . فأنا مثلا عندما أقرأ نظرية الكم Quantum theory فأنى لا أفهمها لكنى أكتب عنها رواية . أو أفسر البشر عن طريقها . بل أفهمها بوصفها نوعا من الثقافة يعنى على فهم العالم . ولكنى عندما أكتب فنا فإننى أنسى النظرية الكمية .

ولكن ما حدث هو أن العلم كان باهرا للغاية . حتى إن الأدباء أرادوا أن يجعلوا من أنفسهم علماء . في حين أن الإنسان هو الذى يجب أن يكون المادة الخام للكاتب . بصرف النظر عن الاكتشافات العلمية . بل يجب على الكاتب أن يتجاوز هذه الاكتشافات . فتلا إذا توصل فرويد إلى نظرية تقول إن الجنس هو أساس كل المركبات النفسية للإنسان فإنه يمكنى أن أكتب رواية أثبت بها أن المال هو أساس المركبات النفسية مثلا .

يوسف إدريس

إدوار الخراط

س : متى بدأ اهتمامك بالفن القصصى قراءة وكتابة ؟
ج : بدأت أكتب القصة فى سن مبكرة جدا .. بدأت أكتب القصة عام ١٩٣٦ ، وكنت أعمل أشياء غريبة جدا .

س : كم كان عمرك فى عام ١٩٣٦ ؟ وأين كنت ؟
ج : عشر سنوات ، وكنت أيامها بالإسكندرية فى غيط العنب ، وكنت مبهورا جدا أو متأثرا جدا بما كان يسمى أيامها « حرب الحبشة » وقد كتبت من خبر صحفى فى جريدة أو فى مجلة ، ربما كانت « مجلة » ، واللطائف المصورة ، أو « المصور » أو شيئا من هذا القبيل ، كتبت صفحة ونصف صفحة عن مقاتل حبشى بخارب فوق الجبال ، وأسقط طائرة وحملت له جاذبة مفجعة .
س : هل كان ذلك نوعا من قصص المغامرات ؟

ج : كانت مزيجا من قصص المغامرة والوطنية والدفاع عن الوطن والنفس . وأظرف ما ذكره من هذا الأمر هو أنى لم يكن لى قراء ، فعل من أقرؤها ؟ قرأتها على أمى ، وقد تصورت أنها قصة حقيقية .. وتأثرت جدا ودمعت عينها . فقلت لها إلى أنا الذى ألف الحكاية .

س : ولكن ما الذى جذب انتباهك إلى حرب الحبشة ؟ الأخبار التى كانت تنشر أم الإحساس بالتماثل بين الشعبين المصرى والحبشى ومقاومتها للإنجليز واليطاليان ؟

ج : من الصعب جدا العودة بالذاكرة إلى ما جذب انتباهي فى ذلك الوقت .. ولكن ما ذكره أنى فى عام ١٩٣٥ كنت فى السنة الثالثة أو الرابعة من المرحلة الابتدائية ..

س : ماذا كنت تقرأ فى هذه المرحلة ؟
ج : أيام طه حسين قرأتها فى ذلك الوقت .

س : هل كان هناك روايات قريبة إلى حد ما من نوع القصة التى كتبها : قصص مغامرات وطنية .

ج : طبعاً . كان هناك قصص من النوع الذى كنا نقرؤه كلنا فى المغامرات . وقد كانت قراءتى الأولى للتوراة والإنجيل . وكان عندنا دولاب صغير مقفول . ولأنه كان مقفولا كان يمثل بالنسبة لى سحرا وجاذبية . ففتحت سررا فوجدته مليئا بكتب كانت تخص أخا لى توفى قبا بعد . ووجدت من بين هذه الكتب كتاب مختارات فى الأدب العربى القديم . عمله الآباء اليسوعيون فى بيروت . فيه من ابن قتيبة وابن المقفع والجاحظ وكليلة ودمنة وشعر كثير . وهى مختارات كانت مقررة . على الطلبة فى المدارس الثانوية . وقد كان هذا الكتاب يمثل سحرا بالنسبة لى .

س : وكان من بين الكتب « كليلة ودمنة » . وكان هناك كتاب اسمه الأدب والدين عند قدماء المصريين . ألفه مصرى . وهو كتاب مهم جدا . وقد قرأته وعمرى تسع سنوات . فكان له تأثير فى تشكيل وجدانى . وأشياء أخرى كثيرة من هذا النوع مثل كتب الترانيم .. ثم قرأت بعد ذلك روكامبول وغيره . وكنت شديد المهتم للقراءة .

س : ولكن ماذا عن الكتابة ؟
ج : تركت القصص لفترة وكتبت الشعر . ثم تطورت كتابتى مما كان يطلق عليه مجازا اسم الشعر إلى شعر عمودى شديد الفصاحة موزون ومقفى . وكان هذا

وأنا فى السنة الثالثة فى المرحلة الثانوية . ولكن هذا الشعر لم يره أحد . ثم تطور هذا الشعر إلى الشعر المرسل . لأنى كنت فى هذه الفترة قرأت قراءات كثيرة وتأثرت بمدرسة أبولو .. وقد كان ناجى وعلى محمود طه من أحيالى .. ثم تطورت إلى الشعر المنثور . وكان هذا الشعر يضم أشياء عن كيوييد وديانا وزبوس والشيطان والملاك .. خليط من اليونانى والمسيحى . وأشياء عن الموت والحب والألم وغير ذلك .

س : وإذن فقد قرأت التراث اليونانى ؟
ج : قرأت الإلياذة التى ترجمها البستاني شعرا .. وبدأت أحفظ أساطير هؤلاء الآلهة . وعرفتهم . وعملت لهم قواميس دونت فيها كل إله ووظيفته وعلاقة كل منهم بالآخر . وهذا يونانى وهذا مقابله الفرعونى .. ومن الشعر المنثور : بدأت كتابة قصص أشبه ما تكون بالشعر المنثور . فتجد أشياء بعنوان « لباس » و « الأوتان » و « الحريق » وكانت هذه الكتابات رومانتيكية وفيها كثير من التفلسف . ويخيل لى أنى ما بين ليلة وضحاها . أو بين سنة وأخرى . وجدت نفسى أكتب كتابة لا أحجل بها وكان ذلك سنة ١٩٤٣ .. وأول قصة كتبها كانت فى نفس السنة .

س : ومن أين ينبع الإبداع عندك ؟

ج : لا أستطيع أن أجيبك عن هذا السؤال . لأن ذلك مستحيل .. وسأزعم أن ما أقوله ليس إجابة عن هذا السؤال : لماذا يمكن أن أقول لك عن صبي أبوه صعيدى . هاجر من أحميم ثم الفيوم إلى الإسكندرية .. أبوه أكبر سنا من والدته بحوالى عشرين سنة .. ترقى فى غيط العنب . وهو حى شعبي فيه تركيز كثيف . وفيه فى نفس الوقت مسجد سيدى كرم . الذى يهتمون جدا بذكرى مولده كل عام . وقد لعب مولد هذا الولي دورا مهما فى طفولتى بما كان يجرى فيه من احتفالات المريدين والدراويش والخليفة وكل هذه الأشياء . وتقلبت الظروف بهذا الأب الناجح . إلى حد كبير إلى ضيق شديد . فعمل كاتباً عند تجار كانوا - من قبل - زملاءه . وأخذنا تنتقل من بيت إلى بيت بحثا عن السكن الأرخص . وهربا من توقيع الخبز على متقولات البيت . وترتب على ذلك أن انتقلنا إلى حى محرم بك . ثم عدنا مرة أخرى إلى حى راغب . فى الحارة التى تظهر فى أعمال كثيرة مثل « على الحافة » أو « قبل السقوط » . وهذه الحارة هى التى بدأت أقرأ فيها كينيس وشيلى وغيرهما . ولقد كانت تجربة القراءة والتربية الذهبية والمؤثرات الدينية فى المدرسة وغيرها - كل هذه العوامل أحدثت فى نفسى تأثيرا وأظن أن هذا شيء مهم .

س : هل هذه محاولة لتفسير المصدر الذى ينبع منه الإبداع الأدبى عندك ؟
ج : طبعاً ليست هذه المحاولة تفسيرا لهذا السؤال ، لأنه من الممكن جدا أن يحدث كل هذه المؤثرات لإنسان مادون أن تؤدى به إلى الإبداع الأدبى .

س : أعز : فأسأل : من أين ينبع الإبداع القصصى فى تصورك . وهل هو ينبع من مجرد التطور من القصة إلى الشعر العمودى المقفى فالشعر المرسل الرومانسى فالشعر المنثور فالشعر القصصى فالقصة مرة أخرى . ومن ثم يمكن الكشف عن جذوره فى أصول الثقافة الأولى المبكرة . أم أنه كان محاولة لاصطياد معنى أو خلاصة معنى مجموعة التجارب الحياتية التى عشنا : تجربة الضائقة

المالية والاجتماعية وحضور الموت المستمر ، والتجربة الدينية ، واهتمام الآخرين بك ، والإحساس المبكر بالجنس وبالعلاقة الخاصة الروحية بالأب الخ .

ج : أنت تحاول أن تسبق إلى أشياء أنوى أن أفهمها ، فقد كان ألى قصاصا من الطراز الذى لا يبارى ، كان يحكى لنا حكايات مغامراته أيام أن كان يعمل صرافا فى القرى المحيطة بأخمم وهو يجمع مال الحكومة ، وما يصادقه من مغامرات مع اللصوص والمناسر والفلاحين والعمد ، ويحكى كيف قامت الحرب العالمية الأولى ، والحديث بين غليوم والإمبراطور نيقولا فى شكل حوار كما لو كان حاضرا ذلك المشهد .. الخ .

س : هل سمعت شاعرا من شعراء الربابة ؟

ج : لا - أبدا .

س : ولكنك قرأت السير الشعبية ؟

ج : نعم . ولكنى لم أعاصر شعراء الربابة .

س : هل تتصور أن والدك كان يقوم بنفس الوظيفة تقريبا ؟

ج : بلا شك .

س : أريد أن أسأل عن علاقة فن القصة عندك الذى يظن الكثيرون أنه مغامرة مبكرة فى الشكل ، ونوع مختلف عما كان سائدا ، فعندما كتبت «الحيطان» العالية بدأت تكتبها فى الأربعينيات ، ونشرتها فى عام ١٩٥٨ ، ولكن الكتابة النهائية لها ربما كانت فيما بين سنة ١٩٥٤ و سنة ١٩٥٨ ؟

ج : الجزء الذى فيه مغامرة وتجديد كان فى أوائل الخمسينيات ، وقد كانت «حيطان» عالية ، أول مغامرة فيها هذا الأسلوب ، وقبل ذلك تكاد القصص تقترب من الشكل التقليدى ، و «حيطان» عالية ، فيها قسمان مبعثران بمكر . قسم قبل الخمسينيات وقسم فى الخمسينيات المبكرة وهو القسم الذى كان فيه مغامرة واحتراف . وفى الأربعينيات كتبت مثلا قصة «أبونا توما» وقصة «الشيخ عيسى» وربما أكون قد أعدت صقل بعض الأشياء ، ولكنها كانت تقليدية تقريبا ، مع أن الرؤية - فيما أظن - كانت مختلفة والتعبير أيضا .

س : وصلت إلى استنتاج لا أدري ما إذا كان سيصدق أم لا .. أنت وصلت إلى الشكل فى «حيطان» عالية ، وحدث تطور كبير فى «ساعات الكبرياء» على طول المدى الزمنى بينها ، وهذا الشكل ابتكرته أنت ، وفيما أظن لم تكن قد قرأت عن نهر الوعى . لا جويس ولا بروس ولا جوردان . ج : حتى الآن لم أقرأ بروس كاملا ، وهذا اعتراف خطير ، وإنما قرأت منه أجزاء فقط . وقد قرأته متأخرا ، ولكنى قرأت جويس . أما دبلز فقد قرأته فى الفترة الأولى سنة ١٩٤٣ أو سنة ١٩٤٤ ولم أكد أفهم ثلاثة أرباعه .

س : فى تصورى أن الشكل التجديدى الذى وصلت إليه فى «حيطان» عالية ، كان من ابتكارك ، وفى تصورى أيضا أنه كان نتيجة امتزاج كل هذه التجارب : الأدبية ، والتجارب الحياتية بشكل أساسى .

ج : مع اهتمام كان يسبق هذا الشكل فى الأعمال السريالية . ومن المحتمل جدا أن يكون اقتان بالسريالية . سواء فى الفن التشكيلى أو فى الشعر هو العامل وراء ما نسميه الابتكار فى الشكل .

س : هل هناك علاقة بين الرؤية السريالية والتجربة الدينية أو الرؤية الدينية ؟ ج : طبعو هناك تصور أيضا أن السريالية تجرية صوفية . حتى فى الفن التشكيلى .

س : لكنك فى جوهرك رومانتيكى .

ج : على العكس ، فأنا ضد الرومانتيكية إلى أبعد مدى . وقد يبدو أن قوى هذا فيه شيء من السخرية والتحكم العقلى لمغاصرة هذا الجوهر الرومانتيكى أو وضعه فى حالة من التوازن أو التعادل ، لأن إحساسى طبعا هو أنى لا أصجل من الرومانتيكية ، ولكن القضية ليست قضية رومانتيكية ، بل قضية عاطفية المعركة التى أشعر أنى معرض لها ، فليس عندى مناعة إزاءها . إن الواقع صلب ونحش ووعر وحاد ، ولا ينهى أبدا أن يغفل المرء عن هذا

الواقع وعن هذا النوع من المعادلة بين الإغراق فى العاطفية والجوهر الآخر . أليست الرومانتيكية هى الهوى المشبوب ؟ ولكن المهم هو أن توضع فى إطارها الحقيقى ، أو الواقعى ، أو المتوازن .

س : هل هذا نوع من الخوف من الهزيمة ؟ لأنك إذا أسرفت فى الواقعية أو استلمت لها ...

ج : الخوف من الهزيمة قائم على الدوام ، لأن الهزيمة محققة ، وليس لهذا الهوى المشبوب من مصير فى النهاية إلا الهزيمة ، إلا فى لحظات قليلة ونادرة وساطعة ، وهذه إنما تتحقق على مستوى الفن ومستوى الحياة . فالفن هو الحل . ولكن حتى الفن بالنسبة لكاتب . مثل غير محترف ، يتحقق أيضا فى لحظات نادرة ، وقليلة . فعلى مستوى أربعين عاما من العمل بالنسبة لى ماذا عملت ؟ القليل جدا .. وهذا صحيح .. فالفن هو الحل ولكن هناك فترة طويلة جدا من الانتظار ، والمعاناة الصامتة غير المكتوبة ، التى لم تتحقق لأنها لم تتحول إلى فن وهناك عشرات من المشروعات المجهضة .

س : أود أن نتكلم الآن عن الشخصيات .. أمانا الآن رواية لك هى «رامة» والتين ، ونحن نتكلم عن الفن الروائى . ولكن فى الغالب ستكلم عن الفن القصصى بشكل عام من أين جاءت الشخصيات ؟ أو من أين جاء «ميخائيل» فيها على وجه التحديد ؟ هل هو مزيج من القديس والملاك ميخائيل ومنك ؟

ج : هذا سؤال مازكر . يجوز أن يكون فيه شيء منى . ولكنى أزعج أن ليس فيه شيء من الملاك ميخائيل ، وأنه ليس أنا بالكامل ، بمعنى أن ليس هناك تطابق بين ميخائيل وكاتب الرواية . وهناك مواقف وقضايا يقوها ميخائيل ليس كاتب الرواية مستعدا لأن يوقع عليها . ولكن بالقطع هناك جانب كبير من كاتب الرواية فى ميخائيل ، بمعنى أن هناك إمكانية تصور ميخائيل على أنه جزء متقطع من الكاتب ومضاف إليه ، ومذهب به إلى حدود لم يستطع الكاتب أو لا يستطيع ، أو لا يقبل أن يذهب إليها . وباعتباره جزءا مقطعا فهو جزء ناقص من الكاتب ، بالإضافة إلى أنه جزء مضاف إليه .

س : من أين جاءت الإضافة ؟

ج : بمعنى أنه ربما كانت هناك إمكانيات أو احتمالات فى الكاتب لم تتحقق . ولا يمكن أن تتحقق ، فى الواقع ، ولكن يمكن أن تزدهر وتتفتح فى الرواية .. هذه هى الإضافة . أما الانتفاص فهو فى أن هناك جوانب من الكاتب لم يشر إليها ولم تكن موجودة أصلا فى ميخائيل بضرورة التركيب الفنية فى الرواية . والخلاصة هى أنه ليس هناك تطابق . ولكن هناك نوعان التمازج والتجاوز والتقص بين المؤلف والبطل .

س : لقد أطلق ميخائيل على رامة أسماء كثيرة جدا فى الرواية : سماها إيزيس . وسماها ديمتير ، وسماها السيدة زينب ، وسماها أم الأنوار .. وأسماء كثيرة أخرى ؟

ج : كان هذا مسمى الرواية وفيها أتصور أنه كان يجمع بشكل كامل للتوحد من خلال الطرق الفنية المختلفة ، ومن خلال الأساليب الفنية المختلفة . بين شيئين : بين شخصية روائية متجسدة ولها الاهتمامات والظروف والملابس الحية ، ولا أريد أن أقول الواقعية ، بحيث تصبح شخصية روائية كاملة وحقيقية ، وبين أن يكون لها ظلال ، وهذه الظلال أشارت إليها الرواية فى هذه الأسماء المختلفة ، من إيزيس إلى عشتروت . ومن الأتيا إلى العنراء مريم . ومن السيدة زينب إلى أرض مصر ، ومن أول الحقيقة وجوهر الأنوثة إلى مطلق المعرفة والآخر الذى هو جزء لا يتجزأ من الذات . كل هذه الظلال أو الترتيبات مفروضة أن الرواية تتنقل أو تخلق توحيدها بهذه الشخصية التى تعيش الآن فى واقع المجتمع المصرى ، الذى يشارك فى الأحداث السياسية والاجتماعية اليومية العادية الصغيرة التى يمر بها أى شخص فى علاقته بأى امرأة الآن وهنا .

س : يلاحظ أن لغة الرواية ، سواء كانت فى السرد أو على لسان رامة أو على لسان ميخائيل تبدو واحدة ، وليس هناك ما يميز بين لغة رامة ولغة ميخائيل

مثلا . لما قولك ؟

ج : لا أظن ذلك صحيحا . وهذه الملاحظة أبداها بعض القراء المثوقين . ولغة رامة في أحيان كثيرة - ولا أقصد اللغة بمفهوم تركيب الكلمات ولكن بما تقول اللغة - لغة المرأة الواقعية التي تتعرض للظروف الاجتماعية والنفسية التي تعيشها شخصية رامة . وعندما كان ميخائيل يناجيا أو يتحدث إليها ربما بنبرة رومانتيكية أو بشطحات أو بصبوات شاعرية . كانت رامة أساسا هي التي ترجعه إلى أرض الواقع . وكانت رامة أساسيا هي التي تقبده بل عدده أيضا . وإذن فهذا المعنى هناك ختلاف . حقا كان ميخائيل يعود فيعلق على الشطحات الرومانتيكية بلهجة سخرية ونهكم . محاولا العودة إلى أرض الواقع . ولكن من منطلق مرارة الإحباط واليأس من عدم إمكانية تحقيق هذه الشطحات . وأما في نبرة رامة فالواقع هو الأساس وليس الشطحة الشاعرية .

س : ولكن تركيب الكلمات والجمل واحد .

ج : أنا لا أتكلم من حيث تركيب الكلمات والجمل . بل أقصد ماتزديه هذه التراكيب من معنى . وهذا هو الأساس . وهو ما يعنى . وفي وسعنا أن نسأل : هل يمكن باستخدام نسيج واحد أو متقارب أو متناغم من الكلمات والأساليب اللغوية نقل أو خلق أغماط مختلفة من التواصل والتعبير ؟ أنا أزعم أن هذا ممكن وهذا هو الدليل الذي سقته يشهد على ذلك .

س : هذا المصطلح مفاجئ . وأخشى أن تكون قد استخدمت مجرد التعبير النظري للمسألة .

ج : هو طبعاً تبرير ، ولا بد أن يكون تبريراً نظرياً لاحقاً على العمل الروائي . لأن هذه المشاكل لم تكن مطروحة في ذهني عند كتابة الرواية ولكنها محل في مستوى آخر .

س : ولكن القضية في «رامة والتنين» مختلفة شيئاً ما . لأن وحدة اللغة أو وحدة النسيج اللغوي عند الشخصيتين من الممكن أن توحى بأن الشخصيتين مجرد انعكاسين لذهن المؤلف .

ج : وهذا بالطبع خطأ . ولم يكن هناك أسهل من استحداث لغتين أو ثلاث . ولكن هذا يمثل حيلة سهلة وقرينة تكاد تكون فجوة . هل نجحت الرواية في الوصول إلى الهدف من استحداث لغتين عن طريق لغة واحدة ؟ هذا هو المهم . فبطريقة تعبير واحدة أقول المعنيين . وأخلق شخصيتين أو أكثر .

س : إن هذا يقودنا إلى الفن التشكيلي . فالرسم الذي يرسم على سطح واحد له بعدان اثنان فقط . ولكنه يعطى إيها ما يابعد الثالث .

ج : وأحياناً باختلاط كل الأبعاد في الفن السريالي . وهذا هو الذي حدث في هذه الرواية : اختلاط الأبعاد وتمازجها بحيث لا يكون هناك بعدان أو ثلاثة . بل يمكن أن يكون هناك أكثر . وهذا ما نجده في اختلاط الأزمنة واختلاط الأمكنة . فالمكان ليس مكاناً واحداً بالقطع .

س :
ج :

في الرواية عشرات الأمكنة . :
أقصد في لحظة نفسية واحدة ، وفي وصف لمكان واحد . هناك - إذا صح التعبير - تراكيب الأمكنة . فالقضية التي أثرت ذات مرة . هل هذه الكنيسة في الإسكندرية أم في روما ؟ الجواب عنها هي في المكانين . بل في أكثر من مكانين أيضاً . وقد أشار بدر الديب إلى ما يمكن أن يكون أقرب إلى فهم هذه النقطة وهي أن وضع الواقع والذكريات والأحلام في مستوى واحد . ليس هذا فقط . بل إذا صح التعبير في نقطة انصهار واحدة بحيث يكون الواقع هو نفسه الوهم . وبحيث تتدفق السدود والحواسز التي أظن أنها ليست في الواقع . وليست حقيقة بين المستويات الثلاثة . لأن هذه المستويات في تصوري ما هي إلا مستوى واحد كثيف ومركب من هذه العناصر الثلاثة وغيرها . بحيث تصبح عناصر الواقع والحلم . والوهم والفكرة . والخيال والأمنية والإحباط . كيانا واحداً أو عجيبة واحدة . وأظن أن هذا ما حاولته الرواية . سواء على مستوى اللغة نفسها أو التعبير الشكل . أو على مستوى ما تقوله اللغة من داخلها . أو تخلقه على المستويين اللذين نحاول اللغة التعبير عنها .

س : معنى ذلك أن اللغة في الرواية . أو الرواية نفسها . لا تنتقل معرفة ؟
ج : لا أظن أن هناك معرفة إلا بهذا المعنى : أعني المعرفة الشاملة .

س : هل يمكن تسميتها «المعرفة الشاعرية» ؟

ج : بل «المعرفة الفنية» ، وإذا زاد الطموح أمكن للمرء أن يقول «المعرفة» . وحسب . لأن المعرفة حتى إذا كانت فلسفية فهي أقل من «المعرفة» بشكلها العام . والفن يعرض حقا لمشاكل فلسفية . ما الإنسان ؟ لماذا نولد ولماذا نموت ؟ كيف نحب ولماذا نحب ؟ ولماذا نعاني ؟ ما الألم ؟ وما الوحدة ؟ ما قصتنا في هذا الكون ؟ وما قصتنا في هذا المجتمع ؟ وسعينا نحو العدل . ونحو الحرية . كيف نعيش وكيف نموت ؟ بهذا الوضع المجرد يبدو أن هذه قضايا فلسفية . ولكن هذه هي القضايا المعرفية . كيف نصل إلى أن نتواصل أحداً مع الآخر في هذه المحنة الجماعية الإنسانية المشتركة بشكل لا يعزينا فقط عنها . بل يعرفنا بها ؟ فأين هذه المهموم من قضايا كتابنا ؟ وكيف يتداولونها ؟ هذا هو السؤال .

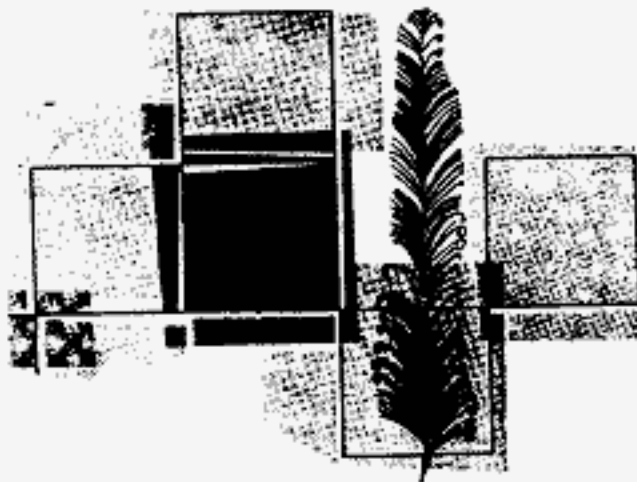
س : وأنت .. بم تشغل نفسك الآن ؟

ج : الآن أكتب رواية جديدة . وأنا يشغلني الآن شيان : إعادة كتابة رامة وتكملتها ، وإعادة كتابتها أيضاً كما لو كانت هي مرة أخرى .. كيف يكون ذلك ؟ لا أدري .. وفي نفس الوقت أيضاً إعادة كتابته «اختناقات العشق والصباح» .

س : ولكن ربما أستطيع إلى حد ما أن أتخيل ماذا سيحدث في رامة . وفي هذه المرة ستكون رامة هي الأساس . وليس ميخائيل .

ج : ربما لا .. ربما كان التنين أو الخلفية التي تتحرك فيها رامة والتنين . ولكن ماهي ؟ ليست أدري .

إدوار الخراط



الروافع الأدبية

• تجربة نقدية :

بين الأرض وفونتار
• متابعات أدبية :

الطاهر وطار والرواية الجزائرية
اللغة ، الزمن ، دائرة الفوضى
رواية المستنقع والسيرة الذاتية
الصبار

تساوير من التراب والماء والشمس
الرؤية الأسطورية في «فساد الأمكنة»
ألف ليلة وليلة : تحليل بنوي
• الدوريات الأجنبية :

١ - الدوريات الإنجليزية

(أ) القصص والتاريخ

(ب) جيمس جويس في الذكرى المائة لمولده

٢ - الدوريات الفرنسية

(أ) حوار مع ميشيل تورنيه

(ب) حوار مع جارسيا ماركيز

• رسائل جامعية

• مناقشات

١ - ملاحظات قارئ

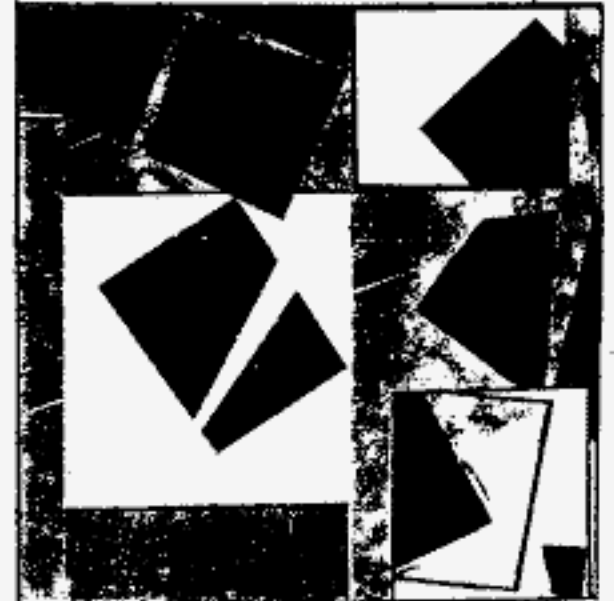
٢ - مقالات وأحاديث عن صلاح عبد الصبور

• البيولوجرافيا

نجيب محفوظ في الإنجليزية

بيولوجرافيا الرواية المصرية

بيولوجرافيا الرواية السورية



بين الأرض ولا



فوق ستمائة



مقدمة :

هذه الدراسة لا تهدف فحسب إلى تقديم دراسة مقارنة لرواية «الأرض» لعبد الرحمن الشقراوى ورواية «فونتارا» للكاتب الإيطالى سيلوى . بل تهدف كذلك إلى محاولة تلمس طريق للدرس الأدبى . ولا تتخذ منهاجا محددًا لا تخرج عنه . وإنما تعتمد على النص بالدرجة الأولى .

السؤال الأساسى والمطروح هو لماذا تدخل هذه الدراسة فى إطار الدرس المقارن ؟

لعل الإجابة التالية كافية :

عباس أحمد لبيب

التقسيمات .

٢ - عدم إمكانية تحليل التركيب اللغوى والمقارنة بين الروايتين من هذه الناحية كانت بسبب غياب الأصل الإيطالى . فالشقاوى تأثر بالرواية من خلال الترجمة العربية والترجمة الإنجليزية .

٣ - لا ندعى هذه الدراسة سبق الكشف عن تأثر الشقاوى «بفونتارا» ولا تتعلق بأعتاب النبوية ، وإن كان من الضرورى لتحديد موقعها معرفة أنها كتبت أساسا كبحت قدم لإكمال متطلبات السنة التمهيدية للماجستير . كلية الآداب ، جامعة القاهرة ١٩٧٤ .

وتتمثل جوانب التحليل فيما يلى :

١ - الوحدات الوظيفية وحركة الرواية .

٢ - تراكم الوعى .

(أ) الخلدعة .

(ب) الفعل ورد الفعل .

(ج) حركة المجموع .

(د) تبلور إجابة السؤال : ما العمل ؟

٣ - بناء الحكى .

(أ) الراوى .

(ب) الزمن .

(ج) تقديم الشخصية ومسارها

ولقد آثرت عامدا ألا أبدا الدراسة بتقديم

ومصطفى كامل منيب هو أول من ترجم فونتارا إلى العربية فى ١٩٤١ م .

(ج) ظروف مناهضة الفاشية جعلت السلطات الإنجليزية أو الحكومة المصرية تتقاضى كثيرا عن النشاط اليسارى الموجه ضد الفاشية . ولعل هذا يفسر طبع الترجمة الإنجليزية لرواية فونتارا لتوزع على جنود الجيش الإنجليزي .

٣ - ثمة تشابه واضح بين العملين . لكن ثمة اختلاف أيضا بين العملين يرجع إلى حس الشقاوى التاريخى والفنى إذ تلمس :

(أ) الفارق بين أطراف الصراع فى القرية المصرية وأطراف الصراع فى قرية إيطالية . ولا نزعج بذلك ما يزعم البعض من اختلاف ، بل فقط تشير إلى اختلاف خصائص الصراع لا اختلاف طبيعته .

(ب) الفارق بين معركة وطنية ضد سلطة احتلال وحكم يساندها وبين معركة ضد نظام حكم عندما يتعارض مع مصلحة الفلاحين .

ولعل الشقاوى قد تجاوز أحيانا الحقيقة التاريخية كما يذهب د . عبد المحسن بدر^(١) لكننا لا نهم بهذا قدر ما نهم بالتوظيف الفنى .

تبقى نقطة أخيرة وهى طبيعة منهج التحليل الذى اتبعته فى التعامل مع العملين :

١ - انطلقت أساسا من النص ، بعيدا عن أى تصانيف مسبقة وإن استفدت بالطبع من مثل تلك

١ - إن كلا العملين يتجه إلى الأرض . ليس من زاوية : العودة إلى المنبع - كما تفعل الرومانسية . وإن بقيت صورة (الأرض - الأم) بل من زاويتين :

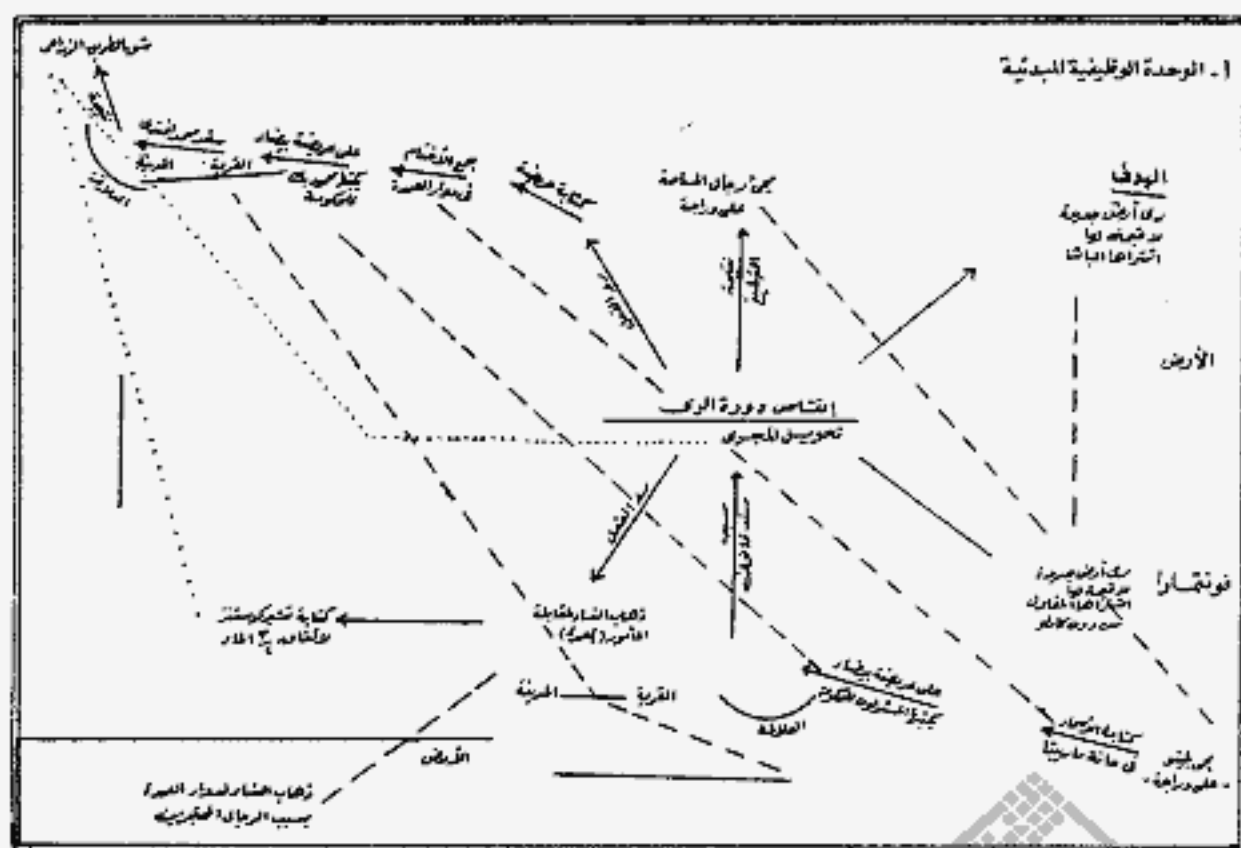
(أ) الرغبة فى إبراز رؤية واقعية للقرية . وهو أمر لمس كلا الكاتبين عدم وجوده فى الأدب السابق عليها إذ يُعرض سيلوى بالصورة التى رسمها الأدب عن جنوب إيطاليا كما يُعرض الشقاوى بقرية زينب التى لا تمثل قريته^(٢) .

(ب) إن كلا العملين يتجه إلى الأرض فى مواجهة حكم ديكاتورى يطمس كل شئ . ومن هنا كان التمسك بالأرض مقابلا فنيا لمحاولة الطمس .

٢ - لكن ما سبق لم يكن ليكنى - وإلا لكان علينا أن ندرس فى مجال الأدب المقارن كل الروايات الواقعية التى تحدثت عن الأرض وما أكتنرها باختلاف منابعها - بدون الجزم بجانب التأثير والتأثر وهذا ما أمكن تحديده من الدرس المدقق للروايتين . خاصة مع اعتراف الشقاوى بهذا^(٣) . كما توجد شواهد كثيرة على هذا التأثير الذى كان طبيعيا لأسباب عدة :

(أ) استمد الشقاوى كثيرا من تكوينه الفكرى الباكر من النشاط الثقافى لما سمي بالانحاد الديمقراطى الذى تكون فى ١٩٣٩ وضم مجموعة من الإيطاليين المناهضين للفاشية^(٤) .

(ب) اشتراك الشقاوى فى نشاط لجنة نشر الثقافة الحديثة التى كان مصطفى كامل منيب من مؤسسيها ،



الكتاب والتعريف به^(٢٠) . فذلك أمر لا اعتقد أنه يؤثر كثيرا أو قليلا في فهم العمل انطلاقا من مقولة جولدمان في أن الطابع الاجتماعي للعمل الأدبي يمكن . بشكل خاص . فيها لا يمكن لفرد أن يقوم به وهو تقديم بنية عقلية متجانسة تنتمي إلى ما نسميه « رؤية للعالم » . مثل هذه البنية لا يمكن أن تتبلور إلا بواسطة الجماعة أما الفرد فتقتصر قدرته على مجرد دفعها إلى درجة عالية جدا من التجانس ونقلها إلى صعيد الحقة الخيالي^(٢١) .

كذلك لم أعمد إلى تقديم تاريخي للفترة التاريخية التي تناولها الأرض أو فورتارا . ليس تخليا عن التاريخية التي ارتكبت جرائم كثيرة باسمها - بل لأن مثل هذا المصيح سيفرض البحث عن تداعيات احتوى أو المضمون . ومن المؤكد أن الكاتب لا يأخذ الوجه المباشر لذلك الواقع الذي قد يتواجد داخل العمل الفني . لكن العمل الفني هو الضلع الثالث في المثلث الضبلي . فهو يجمع بين المباشرة في الرؤية والتوسط . هذا ما أردت أن أوضح في هذه المقدمة .

١ - الوحدات الوظيفية :

بالنسبة للوحدة الوظيفية المبدئية ، المحورية ،
نلاحظ ما يلي :

١ - أن الحدث المحوري في الروايتين متماثل . فهو في « الأرض » إنقاص دورة الري وفي دفونتار إحتويل المجرى . والهدف من هذا هو رى أراض جديدة اشتراها الباشا أو المقاتل .

٢ - أن مجي' رجال المساحة على دراجة بمائل مجي' الفارس بليو . إلا أن التماثل هنا ظاهري . فمجي' رجال المساحة كان لتنفيذ أو المتابعة تنفيذ نظام الدورة الجديدة ، بينما كان مجي' الفارس بليو من أجل تحقيق الجديدة « اللباس المرفوع إلى الحكومة » لتحويل المجرى . أى أنه كان خطوة من أجل تنفيذ تحويل المجرى . كان المسمى الحصول على سند قانوني لتحقيق مخطط المقاول .

٣ - أن نمة تماثلاً واضحاً بين كتابة الأسماء في حانة ماريتا على عريضة بيضاء يكتبها المسؤولون للحكومة وبين جمع الأختام على عريضة بيضاء يكتبها محمود (بيه) للمسؤولين. وكما قلنا فهذه التحويلات تمثل في فونتها الحدث المحوري بينما تمثل في الأرض نتيجة للحدث المحوري وسبباً للخديعة مما يتعارض مع ما زعمه الشراوى عن وعى الجماهير ومعرفتها بحكومة حزب الشعب والباشا... دور العمدة هنا هو نفس دور الفارس بليتو: الحصول على السند القانوني للخديعة.

الأرض

إيقاظ دور الإبداع ← الإبداع ← لم يحقق
المرى ← المراقبة ← إبداع للفرقة ،
التفكير في رد الفعل .

لروی اراض الباشا

کتابہ عریضہ محمد
افندی ← رفص محمود
یہ ہا، جمع الاختتام علی
أوراق بیضاء کی بکتاب
محمود یہ بالتاسا إلى الحكومة
من أجل

شق الطريق الزراعى (إلى
قصر الباشا) .

قونجاړا

يَجْعَلُ الْفَارَسَ يَلِينَ — جَمْعُ — عَالِ الضَّرِيقِ
يَحْمِلُونَ مَجْرَى الْمَاءِ إِلَى أَرْضٍ لَا تَخْصُ أَهْلِي فُونِتَارَا
(أَرْضُ أَشْنَارَا الْمُقَاوِلِ).

المثاقية

علی اوراق بیضاء

٤- رد الفعل يتحدد في السفر إلى المدينة : سفر السماء . سفر محمود أفندي وفي المدينة تنكشف الخديعة ، يكشف ماذا كتب في العريضة البيضاء .

٥ - سفر النساء في فونتارا لمقابلة المسؤولين
«المأمور» في غيبة الرجال يشابه وحدة أخرى في
الأرض لا تدخل في إطار الوحدة الوظيفية المبدئية
هي ذهاب النساء إلى دوائر العمدة في «الأرض»
والقاء الحجارة والروث في الأرض بمائل إلقاء الطوب
في فونتارا ونلاحظ عدة علامات فارقة في ذلك السفر
في فونتارا :

(أ) حدة التناقض بين القرية والمدينة : إذ لا نجد في المدينة مدافعين عن القرية بل ساخرين أو محاذرين .

(ب) المرأة تحاول أن تأخذ دوراً في حركة صراع
القوية ليس من خلال وعي مسبق بل في إطار حركة
عفوية يمكن أن تشكل في مرحلة تالية وعياً. (ماريا
جرائسيا تشارك في أعداد أول صحيفة للفلاحين).

(ج) كان التخطيط الذي عاينته النساء في الوصول إلى «المأثور» أو العمدة يكشف عزم إدراك أهالي القرية لما يحدث على خريطة السلطة. ربما لأن علاقاتهم بالسلطة تعددت في العلاقة باحصول أو موظفي الضرائب.

(أ) التماثل في الوحدات :

م	الأرض	فونتار
١	مجي رجال المساحة على دراجة	مجي الفارس بلبو على دراجة .
٢	التوقيع على التماس يكتبه محمود بيه للحكومة .	التوقيع على التماس يكتبه المسئولون للحكومة .
٣	إنفاص دورة الري .	تحويل المجرى .
٤	ذهاب محمد أفندي إلى المدينة لمقابلة المسئولين .	ذهاب النساء إلى المدينة لمقابلة المأمور .
	ذهاب النساء إلى العمدة .. مظاهرة احتجاج وإلقاء الروث عليه .	ذهاب النساء إلى المأمور (المقاول) .. مظاهرة إلقاء الطوب .
٥	نزاع الرجال بسبب الري .	نزاع الرجال بسبب الري .
٦	حديث الشيخ الشاوي عن أن عصيان الفلاحين لله قد تسبب فيها حدث . والله قادر على أن يجي الأرض ..	حديث دون أباكيو وكلامه عن المقاول الشيطان ... لا حل للقرية سوى الصبر .
٧	تواجد عدد كبير من العاطلين بسبب المظاهرات والاضطرابات .	تواجد عدد كبير من العاطلين بسبب قانون الهجرة الجديد .
٨	ممارسة الجنس الشاذ مع الحيوانات (دياب قبل تعرفه بخضرة) .	ممارسة الجنس الشاذ مع الحيوانات .
	محاولة وصيفة ممارسة الجنس مع طفل (الراوى) .	ممارسات مارييتا .
		ممارسة ألفيرا الجنس مع بيراردو-الاغتصاب .
٩	استقبال الوزراء	استقبال الوزراء (مؤتمر أفيسانو) - معرفة محل مشكلة أراضي فوتشينو (توزيع الأراضي على القادرين)
١٠	رمى حديد الزراعة مع وجود خفي مسلح	احتراق سور المرعى الخاص بالمقاول مع وجود حارس مسلح
	تصور (العفاريت) .	تصور (الشيطان) .
١١	مجي المهجانة	وصول الفاشست .
١٢	ضرب المهجانة لممثل الحكومة (شيخ الحفر) .	ضرب الفاشست لممثل الله (توفيليو) .
١٣	رفع عبد الهادي للجاموسة (وحدة إشارية) .	رفع بيراردو لعربة الجيش (وحدة إشارية) .
١٤	في السجن فهم رجال القرية أشياء كثيرة من المناقشة مع المحتجزين .	في السجن فهم بيراردو أشياء كثيرة من المناقشة مع الرجل المجهول .
١٥	إلقاء القبض على أبو سويلم والرجال بسبب وشاية العمدة .	القبض على بيراردو وابن الراوى والرجل المجهول لوجود منشورات .
١٦	إرسال محمد أفندي برقيات لصحف المعارضة .	طبع الفلاحين «جريدة للفلاحين» ماذا نفعل ؟



٦ - تماثل خدعة شق الطريق مع «خدعة» تحويل المجرى « من ناحية :

(أ) الورقة : عنصر الخديعة (الانفاس المقدم) .

(ب) الهدف : خدمة الباشا أو المقاول .
(ج) الادعاء : خدمة أهالي القرية أو مصلحة القرية .

الزراعية تفتح الباب أمام المدنية
الأرض للقادرين على زراعتها .

إلا أن ثمة تواليًا للخدع في فونتارا على يد الهامي دون تشيركوسترا «صديق الشعب» وهي اتفاق الماء للمقاول ولأهل القرية ثم اتفاق أن تعود المياه كاملة للقرية بعد عشر حقب خماسية لاحتواء غضب القرية استغلالاً لجهل الفلاحين . وعدم فهمهم لهذه الأحاجي التي تذكرنا بالحكايات الشعبية . وهذه الخيل أو الخدع تدور حول الخدعة الرئيسية وهي تحويل المجرى .

٧ - تماثل قضية الأرض التي ستضيق بسبب الزراعة في «الأرض» مع قضية أراضي فوتشينو التي تطمح القرية إلى تملكها بدلاً من العمل فيها كأجراء . وإذا كان ضباغ الأرض يعد «فقداً» للملك في رواية الشرقاوى فإن محاولة الفلاحين - في فونتارا - تعد «نطعاً» إلى الملك .

والشرقاوى بين ثابا الرواية بسترسل مع عبد الهادى ثم بعد صفحة أو صفحتين ، بل أكثر أحيانا . بأنى يحملته التقليدية ، غير أنه فى تلك الأيام كانت القرية لا تستطيع أن تفكر فى شئ غير الماء الذى منعه الحكومة ، غير أن عبد الهادى لم يكن قلبه فارغا تماما .. إلخ .

(ب) محاولة مد حركة القرية من أجل الأرض لتبدو حركة من أجل الدستور والوفد ويصبح طبيعيا لذلك أن يتدخل الشرقاوى بخطب مختلفة يبررها بأن الشعب يعرف هذا كله . وبحث فى أحداث الرواية فلا نجد ما يدل على مثل هذه المعرفة ، بل نجد ما يدل على نقيضها ... وكان طبيعيا ، إذن ، أن تصبح شخصيات كشخصية المحامى وطبيب العيون مجرد متابر وفدية .

٢ - يحمل الشرقاوى كثيرا من الأحداث والمواقف أكثر مما تحتمل ، كأن هذه هى الثورة وترديد المقرئ لآية « وانظر إلى حمارك » مثل واحد وبسيط .

٣ - عند سيلوى نجد أن الوحدات غير الوظيفية لا تفقد ثابته ولا تمثل تكرارا وإنما تسهم بوضوح فى بلورة صراع القرية كلها ، بل تبدو كل جزئية قادرة على استكمال الصورة ، بمعنى استكمال التلويح والتسلسل فى الحركة ، وبالتالي لا تبدو علاقة الحب بين بيررادو وألفيرا مفصولة عن نوازع الشخصية وعن حركة الواقع بل تمثل كل وحدة خطوة تراكمية .

٤ - ليس ثمة وعى مسبق يريد سيلوى فرضه ... بل إن أهل القرية لا يعرفون من يحكم ... يظنون أن الملك مازال موجودا ... لا يعرفون الأحزاب ولا الدساتير ولا القوانين .

٢ - تراكم الوعى

عندما نخوض الجاهير صراعها من أجل انتزاع حقوقها تفتح أول صفحات التجربة الثورية . فراحل الصراع تدعم هذه التجربة وتغذيها وتجعلها قادرة على الاستمرار ... من هنا يأتي ما نسميه « تراكم الوعى » فالجاهير من خلال تجربتها الذاتية - لا من خلال المثقفين - تتحدد من هو عدوها وكيف تواجهه

ولأن الشرقاوى يطرح وعيا مسبقا ثابتا لأشخاصه فإنه يجرى الشخصيات إلى حد ما من التميز الفردى أو نمطية الشخصية كما يجرى الأحداث من دلالتها .

(أ) الخدعة

وتتمثل فى تلك العرضة التى يكتنحها محمود بيه باسم القرية لطلب شق طريق زراعى ... وتبدو مسئولية القرية فى خداع نفسها ، إذ يرى الشرقاوى أن لجوء القرية للعمدة ومحمود بيه قد تم ، رغم :
١ - حديث عبد الهادى : « وحياتك ياخويا دا

حديث الزراعية كان باتفاق مع عبد العاطى الحفير على تصنع النوم .

كما يسنّ إليها كثيرا تعليقات الشرقاوى الغريبة والدالمة وهى أمر من أمرين :

١ - وظلت القرية تتحدث النساء يتحدثن ... عما فعله عبد الهادى مع رجال المساحة ما حدث عند الرى ... ضرب الشاويش عبد الله لشيخ الحفر رمى حديث الزراعية ما حدث من الشاويش عبد الله ضد المأمور ... إلخ .

٢ - أو كان الفلاحون يعرفون ذلك كله ... يعرفون أن العمدة ذيل لمحمود بيه .. وأن محمود بيه ... وأن حزب الشعب ... ويرغم تناقض هذه التعليقات الواضح مع المواقف التى يحاول الشرقاوى أن يرسمها فهو يقول « وتأذى كثير من الجالسين ... وأدهشهم أن يتحدث الشيخ يوسف ومحمد أبو سويلم عن العمدة بهذا الأسلوب » (٧) . هذا فى حين أنه لم يحدث ما يغير هذه النظرة إلى محمود بيه والباشا وحزب الشعب (٨) . إلخ ... ويصبح غريبا أن يعرف الفلاحون هذا ، ثم يضمنون أختامهم على أوراق بيضاء حسب طلب العمدة ... كعرضة بمطالبيهم سيكتنحها محمود بيه !

٣ - إن المضمون الفكرى الذى تعكسه تلك الوحدات الوظيفية فى الأرض - على عكس ما يذهب الكثيرون - لا يكشف سوى عملية تمرد عفوية زاد من الهبوط بقيمتها أن الشرقاوى جعلها موقوتة بأن حزب الشعب هو الحاكم ، كأن المجتمع الطبقي يمكن أن ينتج حكما لا طبقيا ، وكأن حزب الوفد - أيا كانت مميزاته وسماته كحبهة وطنية - يمكن أن يقضى على استغلال الفلاحين . بينما عند سيلوى لا يرتبط الصراع الطبقي بوجود سلطة معينة - رغم الاتفاق مع الأرض فى زمنية الرواية فى فترة حكم ديكتاتورية - وإنما يرتبط فى الأصل بوجود ظلم .. بوجود استغلال طبقى لم يبدأ منذ تحويل المجرى ، بل كان تحويل المجرى فصلا من فصوله المتلاحقة .

(ج) دور الوحدات الأخرى فى حركة الرواية :

نستطيع أيضا تحديد ملاحظاتنا فى عدة نقاط :

١ - أن ثمة حركة غير فنية فى الأرض تمثل تدخلا من المؤلف يثلخص فى جانبين :

(أ) أول الرواية لا علاقة له إطلاقا بحركة القرية ... بل تبدو قصة حب عبد الهادى لوصيفة معزولة عن حركة القرية تماما . لا يربطها بها سوى أنها علاقة حب ، ولابد أن يكون فى الرواية علاقة حب . !

(٢) دور الوحدات الوظيفية :

١ - فى الأرض يبدو إنقاص دورة الرى وحدة وظيفية حيث أنها أدت إلى :

(أ) كتابة رجال الحكومة لأسماء بعض الرجال .
(ب) كتابة عرضة أو بمعنى أدق جمع الأختام ليكتب محمود بيه العرضة التى كانت سببا فى خدعة « شق الطريق الزراعى » ثم توقفت عن كونها وحدة وظيفية فاعلة فى حركة الرواية بينما تنظر قضية الماء هى محور حركة الرواية فى فونئارا .

٢ - فى فونئارا عملية الإخبار (الإبلاغ) وعملية الكشف عن طريق أفعال أو أحداث تؤدي إلى توتر جديد مثل :

- عودة نجل بابا زيسو للقرية — أخبار بتحويل المجرى .
- حضور سكاربونى لمصيفة الفيرا — أخبار بالثورة فى سولونا .
- مجئ محصل البلدية — أخبار بالأوامر الجديدة : حظر التجول - منع المناقشة فى السياسة .
- كشف لكتابة الفارس بليينو تقارير ضد أهالى فونئارا .
- ذهاب النساء إلى المدينة — كشف أمر الاتماس .

- ذهاب الفلاحين لرؤية افتتاح المجرى الجديد — كشف أمر الاتفاق $\frac{3}{4}$ الماء للمقاوم و $\frac{1}{4}$ للقرية أما فى الأرض فالإبلاغ أو الكشف فى الغالب يتم قولاً عن طريق حديث البعض ويؤدي إلى حديث تتناقله القرية مثل :

- لقاء عبد الهادى مع رجال المساحة علواى - عبد الهادى انقاص الدورة - القرية تتحدث عما فعله عبد الهادى مع رجال المساحة .
- القرية تتحدث — القول - كتابة اسم عبد الهادى وأبو سويلم - القرية تتحدث .
- الشيخ الشاويش — القول - مقتل خضرة وانهاى علواى - القرية تتحدث .
- قادم من المركز — القول - الإفراج عن الرجال - القرية تتحدث .
- شيخ البلد فى المعزى — القول - مجئ المجانة - القرية تتحدث .
- القرية تتحدث — القول - ضرب الشاويش عبد الله للمأمور - القرية تتحدث .

٣ - إن تسلسل الوحدات الوظيفية فى فونئارا يمثل خطا تتصاعد فيه مواقف السلطة كما تتصاعد فيه حركة الجاهير ويتطور وعيا شيئا فشيئا بينما عند الشرقاوى يمثل هذا التسلسل دائرة يفرغها كثيرا من أى مضمون لحقيقة الوحدات فيها ، فقطع الجسر كان بموافقة ضمنية من شيخ الحفر بل بإيعاز منه ورمى



(ب) الفعل ورد الفعل

- الوحدة الوظيفية ابدئية

- في فونتارا

١ - الاجتماع في أفيسانو (بحث مشكلة أراضي سهل فونشينو).

= التفاؤل والأمل حتى عند بيراردو

= الأرض للأغنياء القادحين على زراعتها

↓
= احتراق السور المقام حول أراضي المزارعين التي استولى عليها المقاول.ترتيب إرادة الفلاحين
تمثل فلاحى فونتارا
بليينو
(اختيار السلطة)

في الأرض :

= الأمل والترقب (يتبعون التوفيق لحمد أفندى
في سفره .. يخشون من معلوب)= مشروع الطريق الزراعى لأرض الباشا
إلقاء حديد الزراعة في الثروة

١ - عريضة محمود بيه

ترتيب إرادة الفلاحين
الاحتار الفلاحون محمود بيه
لتمثلهم في هذا الأمر

- الوحدات الوظيفية :

- في فونتارا

دعاء النساء «نجنا يارب»

+ محي الفاشست

انقلاب السيارة الأمامية

بسبب جذع شجرة

+ انتهاء العمل في حفر اخرى

الثورة والمهيجان

لمائة جندي + رجال الميليشيا

+ ثورة في سولونا

تجمع الفلاحين

الحاجهم على بيراردو بالبقاء

+ مقتل بيراردو

ماذا فعل (ما العمل) جريدة للفلاحين

- في الأرض

ذهاب محمد أفندى إلى محمود بيه

+ ترحيل أبو سويلم والرجال إلى المركز

هجوم النساء على العمدة

مظاهرة وفدية

+ تنظيمهم في صفوف كمستقبلين

للوأداء

المأمور : .. وأجبه .. أجبه ما رحنا في

داهية خلاص

+ مشروع شق الطريق الزراعى

رمى حديد الزراعة

لموت العمدة

دعاء النساء

+ ضرب الصول لحمد أبو سويلم وأخذه

للرجال

دمعة ندم فرت من عين الصول

+ حجز الرجال

برقية محمد أفندى لصحف المعارضة

هزت الدنيا وقلبت الحكومة

من يوم الوزارة دى ماجت . وأشبهت بقت معدن هو
وخاله الباشا . ويا نجدع دى الحكومة حكومتهم
والكلمة كلمتهم ... والباشا في حزب الشعب التي
ماسك البر وحارقه بولعة ^(١)

٢ - معرفة أن من سيأخذ الماء هو الباشا لرى
أرضه الجديدة التي اشتراها ^(٢)

٣ - معرفة الفلاحين لرغبة الباشا في شق طريق
بوصل إلى قصره ... ومنذ جاءت حكومة حزب
الشعب أصبح الباشا نالبا . وهم يعرفون بتجارهم أن
الحكومات التي تقبل فتعتمد في الانتخابات على
رجال المركز وأصوات الموفى والغائبين وتفصل عمدة
من قرية أو شيخ خفراء من أخرى ، وتنقل مدرسا
وماظرا من هناك ... هذه الحكومات هي التي تمنح
الباشا كل ما يريد ^(٣)

٤ - محمود بيه منذ جاءت الحكومة الجديدة
يضرب الفلاحين بالكف والرجل ويرسل من لا يروقه
من أهل القرى المحاورة إلى المركز ليدوق العذاب ...
كان الفلاحون يعرفون هذا ويعرفون أيضا أن الباشا قد
شرع ببناء قصره الكبير وبدأوا يتوقعون منذ انضم
هذا الباشا إلى حزب الشعب أن يشق الطريق الزراعى
الذى يريدوه وأن يترع لأجل هذا الطريق ما بين لهم
من الأرض ... الأرض التي هي عندهم كل الأسس
واليوم وكل الغد ^(٤)

٥ - الفلاحون يعرفون أنه لا يمكن أن يسمى
محمود بك في إلغاء قرار هندسة الرى صدر لفائدة
أرض الباشا . والفلاحون يعرفون أن العمدة هو رجل
محمود بيه وحزب الشعب ^(٥)

أما في في فونتارا فالخشية كل الخشية من ضرائب
جديدة . لذا وضعوا أسماءهم على اللباس الذي
سبقدهم بليينو عندما أكد لهم أن الأمر لن يكلفهم
ضريبة جديدة . ليس ثمة وعى مسبق . فرغم
الفصول المتلاحقة التي عاشوها وعانوها من
الاستغلال الطبقي لم يكن في تصورهم صدق ما يجري
أمام أعينهم ، ظنوا أن في الأمر خدعة من أهل المدينة
للسخريه منهم كما فعلوا مرارا .

وعندما تذهب النساء بمارس دون تشيكوستترا
خداعهم ثانية في الاتفاق على تقسيم المياه . وعندما
ينتهى العمل في المجرى الجديد وتثور القرية يجدعون
الأهالي بأن هذا الوضع طارئ ولن يدوم إلا لمدة عشر
حقب خماسية . !

وعطوفى ومحمد أبو سويلم والشيخ يوسف ومحمد أفندي والشيخ حسونة من خلال تلك الأحاديث فقط. أما الشيخ الشناوى فيقدمه الراوى من خلال استرجاع لعبة العروسة والعريس والتي لعبها مع وصيفة ورؤية الشيخ الشناوى لها. كذلك شخصية طبيب العيون الذى كان يتحدث إلى أبيه كلما ذهبوا إليه - عن الدستور والانتخابات والأزمة وماذا يصنع الإنجليز.

كذلك يقدم الراوى في هذه الفصول الجو سياسى العام من خلال:

(أ) وعى الراوى: «أعرف من أحاديث إخوانى الكبار ومن الجرائد أن رجلا اسمه صدق» (١٨) ...»

(ب) وعى أطفال القرية: «ومضى زملاى يروون لى أشياء عن الدستور... وشعرت أنهم فى القرية يعرفون عن الدستور... أضعاف ما أعرف» (١٩).

(ج) الأحاديث التى تدور بين أبيه وطبيب العيون.

قدم الشرقاوى لنا فى هذه الفصول الثلاثة ذلك الجو السياسى العام - حسب تصور - فى المدينة أو القرية من خلال ملاحظات طفل، وقدم شخصياته الأساسية كذلك، بل قدم موقعها على خريطة الراوى وخريطة القرية وعلاقاتها. وكانت أداة الراوى فى معرفة كل هذا ما التقطته أذناه، بل إن معرفته لبعض الشخصيات التى قدمها مثل وصيفة أو عبد الهادى معرفة محدودة قاصرة، فوصيفة بالنسبة له ولرفاقه الفتاة الجميلة... زوجته، وفى اللعبة، التى تحاول أن تعيد اللعبة معه فتكتشف أنه مازال صغيرا جدا «أمال مطلقى البحر ليه... يا خويا بلانيله» (٢٠) بينا علاقته بعد الهادى علاقة رجل بطفل يحاول أن يرضيه لإعزازه لأبيه.

يختص الراوى منذ نهاية الفصل الثالث بعد إخباره لعبد الهادى بما ظنه عن وصيفة عندما لم تحضر للقاءه مرة ثانية. ومن الفصل الرابع تبدأ حركة الرواية بمجيء رجال «الهندزة».

ويعود الراوى مرة ثانية بعد اختفائه رغم أنه كان لا يزال بالقرية، فالإجازة الصيفية لم تنته بعد، وإن حاول الشرقاوى تبرير ذلك بأن أبيه بعد تأخره ليلة انتظر وصيفة ولم تحضر أمره ألا يبرح البيت وحده طوال الصيف (٢١).

يعود الراوى أو الكاتب ليحدثنا عن قريته وعن قرية «الأيام» وقرية زينب وقرية إبراهيم الكاتب ويقدم لنا الجانب الآخر من شخصية الشاويش عبد الله من خلال ما سمعه... ليسمع أيضا أن «ذرة انتميص» قد نقلت فى دار أبى سويلم. ويلتقى مع عبد الهادى بل يجلس مع الشيخ يوسف وأبى سويلم والشاويش عبد الله...

«أنا السبوعة وسيفونا من ذهب» (٢٢).

وعندما تنكشف الخدعة يبدو الجميع فى حيرة لا يعرفون ماذا يصنعون.

ثالثا: بناء الحكى

«وعلى أية حال فإذا كانت اللغة مستعارة فإن طريقة سرد المواقف هى - على ما أعتقد - طريقة خاصة بنا، أنه فى فونتاوى، إنها الطريقة التى تعلمناها منذ الطفولة. حين كنا نجلس على عتبة الباب الخارجى أو بجوار المدفأة ونسهر الليالى الطويلة نصفى إلى المواقف، على إيقاع النول اليدوى» (٢٣).

هكذا يحدد سيلوفى فى مقدمته أسلوب القدس، أو الحكى، أو السرد فى قصته ريوحة بينه وبين، فن السجع الشعبي البسيط... ونخبط إلى جوار خيط. ولون بجانب لون حتى نكمل «الوردة».

ولعل أبرز ما يميز أسلوب الحكى فى قصة فونتاوى البساطة، حيث لا حيل تكنيكية أو رموز... ثلاثة من أهالى فونتاوى ذهبوا إلى بيت سيلوفى ليحكوا له قصة فونتاوى. وهو ليس أكثر من راو جديد للقصة، بل ناقل لها، كى يعرف العالم قصة هذه القرية، فهو ينص أو يكتب قصة لكنها قصة حقيقية يحكيها من عاشوها - الاسترجاع أو التداوى أو الاستطراد لا يبدو كحيلة فنية يندس ما يبدو تصوراً طبعياً فى الحكاية وطبيعة يستلزمها فن رواية القصة عندما يوضح تفاصيل ستمت أو يستعيد الماضى ليوضح صورة الحاضر... وسنحاول هنا استعراض بناء الحكى فى كل من الروايتين من خلال عدة نقاط:

(أ) الراوى

(ب) الزمن

(ج) تقديم الشخصيات ومساها.

(أ) الراوى

مثلت ثنائية الراوى - الكاتب فى رواية الأرض إطار الحكى فى الرواية، وكان الكاتب أو الراوى الذى يعيش فى المدينة ولا يعود إلى قريته إلا كل إجازة صيف بهم، بل يعرف الكثير من المظاهرات فى مصر، وعن حركات الشباب والعمال... يندفع الكاتب فيعطيه تلك الرؤية المتجاوزة ثم يعود أحيانا ليسحبها منه بعد عبارات من قبيل... «وكانوا يعرفون»... «ولم أستطع أن أجيب» بل إن الشرقاوى تخل عن الراوى تماما بعد أن عجز عن القيام بدوره ربما لأن هذا الطالب الذى حصل على الابتدائية (وهو الراوى) لا يستطيع أن يقدم تلك الرؤية المتجاوزة. ويوجد الراوى فى الفصول الثلاثة الأولى ليقدّم شخصيات: وصيفة وعبد الهادى، من خلال معرفته بها كذلك من خلال سماعه للأحاديث التى تدور فى القرية، كما يقدم شخصيات خضرة:

(ب) حركة المجموع

كما سبل أن أشرنا عندما يرمم الشرقاوى حركة المجموع بتوسط فى المواقف:

(أ) مزلق فى - يتدخل بصور شتى.

(ب) مزلق فكرى: يبدو الصراع السياسى من أجل الدستور والديمقراطية والرفد هو الأساس وليس الصراع الطبقي أو الصراع الوطنى بل يبدو كل الأمر كما لو كان كل إسان يرد لى يرفد (أى يصبح وفديا) لولا طبيعة عمله.

(إنصات شيخ العفر إلى حديث لخمى فى المعزى) من هنا لا تبدو لنا الحيرة الثورية التى أُنشدها الشرقاوى إلى حسونة وأبى سويلم والشيخ يوسف. ذلك لأنهم لم يكتشفوا الخدعة إلا بعد تحققها. وكان صراعهم مع السلطة محددا فى مجرد الحديث على المصطبة والترقب والانتظار. بل إن القرية نفسها تبدو غائبة عن الصراع. غير حافلة بمجرباته. بل أحيانا يبدو أن ما يشغل القرية هو شعرة الأسد على صدر عبد الهادى وما فعله برجال المساحة. وما فعله على الجسر.

وكما أشار د. عبد المحسن بدر فإن الشرقاوى يقع فى التناقض عندما يجعل شخصياته تسقط، لأنها فقدت الأرض. رغم أنها فقدتها رغبا عنها (٢٤).

أما فى فونتاوى فحركة المجموع بسيطة عفوية. لكنها تراكم... فارتينا ترتدى أفضل ما عندها وتعلق تلك الميدالية على صدرها. وتستعد للسفر إلى المدينة لمقابلة المسؤولين ولديها خبرة فى ذلك. «ولا يمكن أن تترك النساء عاهرتين - مع الإحترام التام لها - تملأن القرية فى شئ كهذا». وتخدع القرية أكثر من مرة، وتغتصب النساء، وعندما يقتل بيراردو وتفجر كل مرارة الإحساس بانتهاك الشرف، بسرقة الماء، بإمكانية التمرد والرفض... تتحرك القرية.

د- ما العمل

كان بيراردو يرى أنه لا فائدة ترجى من النقاش مع المسؤولين «أشعلوا النيران فى مدايع الجلود وسوف يعيد لكم مياهكم دون مناقشة» وإذا لم يفهم أشعلوا النيران فى مخزن الأخشاب، وإذا لم يفهم حطموا له مصنع الطوب، وإذا أصر على عدم الفهم أحرقوا له القفلا فى أثناء الليل بينما يضاجع دونا روزاليا (٢٥).

وكان عبد الهادى يبدو كذلك ميالا لأسلوب المواجهة الساخنة لكن بشكل فردى ومتقطع مثل ما فعله مع رجال المساحة، قطع الجسر... إلخ.

كذلك يبدو محمد أبو سويلم، إلا أن الشرقاوى يصورها أيضا بصورة متناقضة تماما مع ذلك فأبو سويلم يهتف بظفر: «غلاص العريضة يا جدعان» وعبد الهادى يبدى طربه الشديد ونفنى خضرة:

Fontamara. Trans. Gwenda Davida & Eric Mosbacher. Penguin Books 1942.

وأستطيع أن أرجع تأثير الشرقاوى بترجمة مصطفى كامل منيب أو بالترجمة الانجليزية أو كليهما لعدة أسباب :

أولاً : الفترة الزمنية . فترجمة مصطفى كامل منيب كانت الترجمة الأولى لقونتارا . وفى فترة تكوين الشرقاوى الفكرى . وهى - كما ذكرنا - فترة كان فيها الشرقاوى قريباً من لجنة نشر الثقافة الحديثة . وكان فيها النشاط المعادى للقاشية فى مصر بارزاً بل مسموحاً به . ومن الملاحظ أن الترجمتين متطابقتان باستثناء حذف مصطفى كامل منيب للمقدمة .

ثانياً : قصة بينو جرينو أو بطل بورتيابا موجودة فى ترجمة مصطفى كامل منيب ، والترجمة الانجليزية ، وهو شخصية تبدو قريبة من شخصية شعبان فى « الأرض » كما ستوضح بعد ذلك .

(ب) الزمن

١ - زمن الحكى وزمن الحدث :

زمن الحكى فى الروايتين تال لزمن الحدث ، فالشرقاوى يقدم حياة النساء والرجال والأطفال الذين عرفهم فى قريته منذ عشرين عاماً^(٢٤) . وسيلوفى يقدم رواية ثلاثة من أهالى فونتارا للأحداث التى عاشتها القرية منذ ما يقرب من عام حتى أيام قليلة سابقة على ذهابهم للكاتب وحكايتهم لما حدث .

لذا كان من الطبعى فى الروايتين أن يسود :

(أ) استخدام الفعل الماضى . وباستثناء بعض جمل الشرقاوى عن وعى القرية « الفلاحون يعرفون » ، وباستثناء حديث الكاتبين عن علاقة الفلاح بأرضه^(٢٥) ، يسود الفعل الماضى سيادة شبه تامة .

(ب) سيادة السرد فى الروايتين وإن كان الوصف عند الشرقاوى هو أسلوب تقديم الشخصية ويستخدم فيه الفعل المضارع أحياناً ، ويرادح فيه بين سرد تاريخ الشخصية ووصف طبيعتها كما سبى ذلك . أما سيلوفى فلم يعمد إلى تقديم الشخصيات إلا من خلال سرد تاريخى لحياة الشخصية وأفعالها والأحداث التى واجهتها . بل إنه فى بعض المقاطع الوصفية لشخصياته يستعمل الفعل الماضى مثلاً يصف ألفيرا : « ... إنها كانت لطيفة ورقيقة متوسطة الحجم ، حلوة الوجه هادئة ، لم يسمعها أحد قط تضحك بصوت عال ... »^(٢٦) .

شخصيات الرواية نفسها . عاش القصة بل شارك فيها . ليس متفرجاً كراوى الشرقاوى . بل على العكس نجد الرجل يشارك فى كل الأحداث بما فيها طبع الجريدة وتوزيعها أما الإبن فإنه شارك بيراردو رحلته إلى روما كما شاركه سجنه والملاحظات القاسية قبيل مقتله وشاركت الزوجة فى أحداث سفر النساء إلى المدينة ومحى الفاشست واغتصاب النساء .

والملاحظ أن سيلوفى نجح بتوزيع الحكى على الرواة الثلاثة فى استقصاء كل ما حدث وما جرى ، كذلك فى إضفاء ذلك الإحساس بالحياة فى كل أجزاء قصته . فالراوى لم يصف أبداً تحليلاته للأمور بل توقف عند رؤية الشخصيات لها كما أن رؤيته للأحداث ومعرفته بالشخصيات لم تعتمد على الوصف بل اعتمدت على أفعال تلك الشخصية أو الأحداث التى وقعت لها باستثناء حديثه عن مسألة الإملاق أو تحول صغار الملاك إلى معدمين وحديثه عن الأحداث المجنونة حيث كل شئ يتم باسم القانون^(٢٧) ، وباسم الفلاحين .

وقد نجح سيلوفى إلى حد كبير فى الأجزاء التى رويتها الزوجة فى أن يقدم لنا الأحداث من منظور امرأة بسيطة : « أنت تعرف النساء ، وماذا يفعلن فى مثل هذه المواقف . ارتفعت الشمس إلى كبد السماء ونحن لم نخرج فى المسير بعد . عبت الضوضاء القرية كلها . وأخذت النسوة تتألقن الخبر من جارة لأخرى . حتى أولئك اللواتى كن يعلمن ما يحدث بالفعل ، أخذن يكررن ترديد معلومتين المرة تلو المرة لكل من يمر أمام بيوتهن ومع هذا لم تنتقل أى منهن من مكانها ... » وعلى ذلك تطوحت مارييتا بالذهاب لأنها تعرف كيف تتحدث مع المسؤولين وعثرت مارييتا على امرأة أخرى تزاملتها أثناء الرحلة . اعتقدت أنه من الأفضل عدم ذكر اسمها لأنها كانت تعاني من الحمل هى الأخرى علماً بأنه مضى على زوجها عشر سنوات فى أمريكا ، وكان من الصعب أن يتصور الإنسان أنه استطاع أن يحقق مثل هذه النتيجة من مثل هذا المكان البعيد . هل نسمح بأن نمثل فونتارا فى أمر كهذا . يخص القرية بأسرها ، أمرتان هما مع احترامى التام عاهرتان قلت هذا لزوجتي زوميا وأنا فى غاية الانفعال »^(٢٨) .

وقد راجعت انتقال الحكى فى فونتارا فى ثلاث ترجمات عربية وترجمة إنجليزية فى نسخة نشرت للجيش الانجليزى فى مصر . وهذه الترجمات هى :

١ - « فونتارا » تعريب الأستاذ مصطفى كامل منيب - لا تاريخ للطبعة - لا دار للنشر - المقدمة مؤرخة فى أكتوبر ١٩٤١ .

٢ - « فونتارا » ترجمة كامل صليب - ١٩٦٧ - سلسلة الألف كتاب .

٣ - « فونتارا » ترجمة عيسى الناعورى - ١٩٦٣ - دار الطليعة .



فى الفصل الحادى والعشرين . ينقل الراوى لنا ما سمعه فهو لم يكن بالقرب من ذلك اليوم ، إذ كان فى عاصمة الإقليم بل فى اليوم التالى أيضاً كان عند طبيب العميون مع أبيه وبعائش الراوى فى هذا الفصل وفى الفصل الثانى والعشرين (الأخير) مشادة الشيخ يوسف وعلوفى وعبد الهادى بسبب تغير الشيخ يوسف لموقفه ورضاه بالرزق الذى جاءه من البيع لعمال الزراعية ، ومحاولة أبى سويلم جمع القطن ، وصدام عبد الهادى والرجال مع مقال الأنفار ومحى الصول والجنود الثلاثة .. والقبض على الرجال وجسهم فى حجرة التليفون ... وقبل سفره يعلم من عم كساب بخطته لبناء ماكينة طحين بالمشاركة مع محمد أبو سويلم والزواج من وصيفة .

والحقيقة أن الراوى لم يستطع أن يقتنعنا فى تلك الفصول التى رواها كيف استطاع أن يحيط بكل ما يحدث بل إن الكاتب نفسه قد تجاوز رواية الأحداث وتدخل كثيراً فى التعليق عليها بل فى كشف ماغض منها ، فأنكشاف حقيقة دور شعبان لم يتم من خلال مواجهة الشيخ حسونة ومحمد أبو سويلم بل قدمها الكاتب فى بداية الفصل الثامن عشر بل حلل هذا الدور وطبيعته .

فى فونتارا لا نجد مثل هذه الثنائية الراوى - الكاتب . فالكاتب لم يظهر سوى فى مقدمة الرواية : وهو أيضاً يعيش فى المدينة ، يسمع أخبار تلك الأحداث التى جرت فى فونتارا . يروى الأحداث رجل وزوجته وابنها بعد أن اكتملت وانتهت فجاءوا إلى المدينة هرباً من القرية . وقد مثل تراوح الحكى بين الثلاثة استقصاء لما حدث أكثر من تمثيله تنوعاً فنياً فدائماً كانت نمة جملة نقول « وسيخبرك زوجى .. أو ستقص عليك زوجتى .. » الراوى هنا إحدى

(٢) التسلسل الزمني (الأرض)			
المساحة الزمنية	طبيعة الزمن	الزمن	الفصل
غير محددة : لم يكبد بمضى أول أسبوع حتى عرفت أشياء كثيرة وذات يوم	استرجاع - حاضر	العودة إلى القرية في إجازة الصيف	الفصل الأول
محددة (نفس الليلة) .	حاضر	نفس ليلة الفرح	الفصل الثاني
محددة (نفس اليوم) .	حاضر	تلك الليلة - الصباح التالي	الفصل الثالث
محددة (نفس الليلة) .	حاضر - استرجاعي	تال مباشرة - تلك الليلة	الفصل الرابع
محددة (نفس اليوم) .	(علواني) .	تلك الليلة - الصباح التالي	الفصل الخامس
غير محددة (ذات ليلة ...)	حاضر	بعد أسبوع	الفصل السادس
غير محددة (ذات مساء ..)	حاضر	غير محدد	الفصل السابع
محددة (ليلة واليوم التالي) .	حاضر	غير محدد	الفصل الثامن
محددة (حتى عصر نفس اليوم) .	حاضر	في الصباح التالي مع شروق الشمس .	الفصل التاسع
محددة (أربعة أيام) .	حاضر	نفس اليوم عصرا	الفصل العاشر
محددة (نفس اليوم) .	حاضر	الفجر التالي	الفصل الحادي عشر
محددة (نفس اليوم) .	حاضر واسترجاعي	غير محدد - واضح أنه تال	الفصل الثاني عشر
محددة (يومين) .	(أبو سويلم - محمد أفندي)	(أبو سويلم - محمد أفندي)	الفصل الثالث عشر
محددة (نفس اليوم) .	حاضر	بعد يومين	الفصل الرابع عشر
غير محددة (يوم يوم ويوم آخر)	حاضر - استرجاعي	الصباح التالي	الفصل الخامس عشر
غير محددة (يوما بعد يوم) .	(الشيخ حسونة)	غير محدد	الفصل السادس عشر
غير محددة .	(الشيخ يوسف)	غير محدد	الفصل السابع عشر
غير محددة .	حاضر - استرجاعي	تال مباشرة	الفصل الثامن عشر
غير محددة .	(الرجال الهجوزون)	غير محدد	الفصل التاسع عشر
غير محددة (ذات يوم .. ومضت الأيام)	حاضر - استرجاعي	تال مباشرة	الفصل العشرون
غير محددة (ذات صباح) .	(ذكريات ١٩١٩)	تم أقبل الخريف على قرين	الفصل الحادي والعشرون
غير محددة .	حاضر	الصباح التالي	الفصل الثاني والعشرون
محددة (يوم) .	حاضر - استرجاعي	تال مباشرة	فوتنارا
محددة يوم .	حاضر	غير محدد	الفصل الأول
محددة يوم .	حاضر - استرجاعي	اليوم الأول من يونيو	الفصل الثاني
غير محددة .	(محكي)	من العام الماضي .	الفصل الثالث
غير محددة	حاضر - استرجاعي	الصباح التالي عند الفجر	الفصل الرابع
غير محددة بين النبا والذهاب	حاضر - استرجاعي	خلال الأيام القليلة التالية	الفصل الخامس
إلى المؤخر (صبيحة يوم) .	حاضر - استرجاعي	أواخر يونيو	الفصل السادس
محددة يوم	حاضر - استرجاعي	غير محدد	الفصل السابع
غير محددة صبيحة يوم أحد ...	حاضر - استرجاعي	صباح اليوم التالي	الفصل الثامن
غير محددة	حاضر - استرجاعي	غير محدد	الفصل التاسع
غير محددة (في أحد الأيام)	حاضر - استرجاعي	صبيحة اليوم التالي	الفصل العاشر
في إحدى الليالي) .	حاضر - استرجاعي	تال مباشرة	فوتنارا
غير محددة (في إحدى الليالي ..)	حاضر - استرجاعي	غير محدد (وصول الابن)	الفصل الأول
محددة (يومان) .	حاضر - استرجاعي	غير محدد	الفصل الثاني

نستطيع أن نخلص من ذلك إلى

١ - رغم أن الكاتب أو الراوى يسترجع أحداثاً وقعت في قريته ، فإن زمن الأحداث يختلف في الروايتين وبينما يستحضر الشرقاوى الزمن ، أى يجعله حاضراً ، يقتصر الاسترجاع على ذكريات شخصياته في حوارها ، أو في مونولوج مع نفسها :

الاسترجاع :

- استرجاع الراوى لما حدث بينه وبين وصيفة (مونولوج) .

- استرجاع علوانى أيام خدمته القديمة في عزبة محمود بيه (حوار مع عبد الهادى) .

- استرجاع محمد أفندى للقائه مع محمود بيه ، وأمر العريضة (حوار مع الشيخ حسونة) .

- استرجاع الشيخ يوسف للذكريات «وقد امتلأ أمامه هذا الطريق (مونولوج) ذات يوم بالرجال» .

- استرجاع الشيخ حسونة وأبى سويلم للذكريات ثورة ١٩١٩ (مونولوج) .

يضاف إلى ذلك «الاسترجاعات» التى عمد إليها الكاتب في تقديم كثير من شخصياته في الرواية . وكانت تلك «الاسترجاعات» في رواية الشرقاوى تعتمد على الزمن الماضى التام أو الماضى المستمر ، بينما اعتمد السرد - أو الحكى على الزمن الماضى البسيط الذى تتابع فيه الأفعال ، بحيث تستطيع تقديم صورة لما يحدث أو يجعل ما حدث حادثاً ، كما كان الوصف يتتبعه يقدم حاضراً روائياً :

«في الفجر كانت الشمس مازالت محتفية وراء الأفق الشرقى ، وضياؤها يملأ العالم بالتور . وارتفع صوت الشيخ الشاوى من على منضدة المسجد ، متهدجا حزينا مثابا . وفي الحقول .. كانت الأعواد الصغيرة الخضراء تتمايل مثقلة بحبات التدى والأنسام الرطبة تسرى خفيفة لينة مفعمة بعطر الحقول . كان الفضاء ساكنا بديعا . والسماء والنهر والأشجار وكل شئ يبدو وكأنما هو جديد تراه العين لأول مرة» (٢٧) .

أما في فونتارنا فقد حافظ سيلوى في كل لحظة من الرواية على رواية ما حدث . بكل تفاصيله بتتابع أحداثه واعتمد أساسا على الزمن الماضى التام . وتكرر استخدام الفعل «كان» بشكل ملحوظ وكذلك ضمير المخاطب «أنت» والإلحاح على مفارقة الحاضر لما يحكى . مثل :

«وعلى الرغم من هذا أستطيع أن أقول لك الآن : أنت تعرف النساء . وماذا يفعلن في مثل هذه المواقف . قد يكون من الغباء أن أضيع الوقت لأقص عليك هذه الواقعة على حين حدثت أمور أسوأ من هذا بكثير فيها بعد ... وإليك ما حدث» (٢٨) .

هذا بالإضافة إلى نقل «الرواية» من الرجل إلى زوجته إلى ابنه الذى يبدأ بحمل مثل : «وستقص

عليك زوجتى» «وما حدث بعد ذلك فزوجى يستطيع أن يقصه عليك» .

هذا الزمن الاسترجاعى الذى لم يحاول سيلوى تغييره قريب من طبيعة الزمن في الحكاية الشعبية ، حيث يظل إطار الرواية أساسا هاما في القصة نفسها ، وحيث تقوم طبيعة الرواية أو القصة على مرافقة الناس باعتبارها غاية وأسلوبا في ذات الوقت .

رغم هذا نجد أن كثيرا من «الاسترجاعات» أو العودة إلى الوراء تأتى في الرواية لازمة من لوازم القصة في الاستطراد ، والتشعب ، أو في الاستدراك ، وهى لازمة من لوازم القصة الشفاهى ، مثل :

- قصة محصل البلدية ومحاولاته لتحصيل قيمة استهلاك الكهرباء . : الراوى
- تفاهم الفلاحين وعدم قدرتهم على التفاهم مع أهل المدن . : الراوى
- (سنى الشاب الأولى في الأرجنتين) . : الراوى
- استرجاع ميكيل زومبا للحلم الذى رآه زومبا . : الراوى
- استرجاع سخرية أهل المدينة (الكاهن القادم إلى القرية) . : الراوى
- استرجاع حياة المقاول منذ وصل . : الراوى
- استرجاع حياة دون كارلومانيا وزوجته . : الراوى
- استرجاع العلاقة مع دون تشيركو . : الراوى
- سنزرا والانتخابات . : الراوى
- استرجاع بلد يسيرا . : الراوى
- استرجاع بيراردو . : الراوى
- استرجاع بينو جورجينو لقصة حياته . : بينو جورجينو
- استرجاع قصة حياة القديس جيوزيب . : الراوى
- استرجاع تجربة الفلاحين مع المحامين . : الراوى

وفيما عدا ما قصه زومبا عن حلمه وحكاية بينو جورجينو لقصة حياته تبدو كل هذه الاسترجاعات بمثابة استطراد من الراوى : إما لتقديم شخصيته أو نادرة . أو كشكل من أشكال التفسير . أو إلقاء الضوء على حدث أو على علاقة .

٢ - ثمة قفزات زمنية بين الفصول في كلتا الروايتين إذ يبدأ الفصل الخامس عند الشرقاوى بعد أسبوع ويبدأ الفصل الثالث عشر بعد يومين . بل إن الكاتب يقفز قفزة بعيدة دون أن يخبرنا أو يلخص لنا ما حدث فيها . فالفصل العشرون يبدأ هكذا «ثم أقبل الخريف على قريتى» .

أما سيلوى فيبدأ الفصل الأول عنده في اليوم

الأول من يونيو ، والفصل الرابع في أواخر يونيو ، والمساحة الزمنية التى يستغرقها الفصل الأول والثاني محددة (يوم في كليهما) .

أما في الفصل الثالث فالمساحة الزمنية غير محددة ، وتبدو الفصول : الخامس والسابع والعاشر بمثابة قفزات زمنية لا نعرف لها تحديدا لعدم تحديد الكاتب لزمن الفصل .

٣ - أما المساحة الزمنية التى يستغرقها كل فصل : وبالتالي التى يستغرقها قصص الحدث ، في الأرض ، فهي غير متناسبة . إذ تبدو المساحة الزمنية للفصول المزوجة بالأحداث غير محددة (الفصل السابع ، والخامس عشر ، السابع عشر ، التاسع عشر ، العشرون والحادى والعشرون) .

ويغرد الشرقاوى فصولا لأحداث أو فصولا يدور محورها حول حدث واحد . ويمثلها الكاتب بأحداث القرية أو بمعركة القرية أو بخواطر وتداعيات إحدى شخصياته . (الفصل الثانى - الرابع - الثامن - التاسع - العاشر - الثانى عشر) .

ولا تبدو المساحة الزمنية التى يعطيها الشرقاوى للأحداث متناسبة مع أهميتها . أو زمنها . وربما اقتضتها مسألة نشر الكتاب كفصول متسلسلة . إذ إن سرعة القصة مختلفة تماما في يد الشرقاوى . وتشى قفزاته الزمنية داخل الفصول بالعجز عن متابعة الأحداث أو التسلسل الزمنى . بل تشى بالعجز عن خلق أحداث (القفزات الزمنية في الفصل السادس - الفصل الثامن ، السادس عشر ، التاسع عشر) .

أما في فونتارنا فإن المساحة الزمنية التى يستغرقها كل فصل محددة . فبما عدا الفصول : الثالث والسادس والثامن والتاسع . وتتابع هذه الفصول الأربعة حركة القرية أو حركة الأحداث ويبدو الفصل الثالث بوجه خاص دون أحداث حاسمة أو جوهرية إذ إن وظيفته تقديم :

- الجو العام ورد الفعل السلى للقرية .
- حياة بيراردو ميولا المساوية وعقيدته .

أما الفصل السادس فرغم أنه يقدم حدثا هاما . وهو الانتهاء من حفر الجرى الجديد . لكنه يبدو - في جزء كبير - منه كشفا عن واقع الفلاح ، وحقيقته الفاشست . والإملاقى . ونحوه صغار الملاك إلى معدمين . ويبدو تدخل أفكار الكاتب الأيديولوجية أو الدعائية كبيرا فيه .. ويعمل هذا الفصل كذلك الحدة الجديدة (وبعد عشر حقب خاسية يعود الماء كله للفونتارين) . وتعتمد كلتا الحداثتين على التلاعب بالكلمات الغامضة . أما الفصل الثامن فيمثل رحلة وحياة بيراردو الابن في روما بحثا عن عمل ويمثل الفصل التاسع تجربة السجن . ولعل عدم تحديد المساحة الزمنية في هذين الفصلين أمر فرضته

ومارييتا زوجة البطل سوركانيرا تكاد تسد الطريق ببطنها المنتفخ فهي حامل لثالث أو لرايع مرة منذ ما تزوجها . لها بعض العلاقات مع أشخاص من ذوي المكانة . تعرف كيف تتعامل مع الشخصيات المهمة . لا تتزوج كي لا تفقد معاش أرملة البطل .

نعرف كذلك زومبا بحمله عن توزيع المسيح القمل على بيوت الفقراء بعد أن وجد أنه غير قادر على صنع أي شيء من أجلهم . فتوزيع الأرض يغضب الأمير . والأمير مسيحي مخلص . والاعفاء من الضرائب يغضب الحكومة . ورجال الحكومة مسيحيون مخلصون . ومضاعفة اغصان سيؤدي إلى خفض الأسعار فيغضب التجار . وهم مسيحيون مخلصون . ثم يقدم لنا التسلسل الهرمي للسلطة . الله مالك السماء . ثم الأمير توريونيا مالك الأرض . ثم حراس الأمير . ثم كلاب حراس الأمير . ثم لا شيء . ثم لا شيء . ثم لا شيء . إذ الفلاحون في الفئة الأخيرة .

الشخصية الوحيدة الغريبة عن القرية هي شخصية الفارس بليو - رجل غريب أجنى معه دراجة يدل مظهره على أنه شاب أبيض حليق ذو وجه رقيق جذاب . وفم وردى . دقيق مثل القطط كان يمسك مقبض الدراجة بيد صغيرة لرجله . تشبه إلى حد كبير بطن السحلية ويحمل في أصبعه خاتماً كبيراً من النوع الذي يحمله السادة .. صوته أشبه بمأماة الماعز لا يستطيع فهم لغة الفلاحين كما لا يستطيعون هم أيضاً فهمه .. غادر القرية غاضباً مهدداً لرؤيته الحشرة التي تصور أن أحداً وضعها للسخرية منه .

- تابع الشرقاوي بناء شخصياته من خلال الراوي أو أفعال الشخصية أو علاقاتها مع الشخصيات الأخرى أو من خلال استرجاع الشخصية أو مونولوجها الداخلي بينما يقتصر سيلوى في بناء شخصياته على سرد الراوي أو وصفه للشخصية وحياتها . والحديث عن الشخصية يأتي طبيعياً تماماً في متابعة الراوي للحديث مثل تقديم شخصية أنقيرا في الفصل الثاني أو شخصية بيراردو في الفصل الثالث .

كانت شخصيات الشرقاوي (باستثناء كساب . الشاويش عبد الله ، المأمور الصول - محمود بيه . طيب العيون) أكثر حياة ونشاطاً من شخصيات سيلوى . لأن الشرقاوي قد تابع كثيراً من جوانب شخصيته وركز على تواجدها في معظم الرواية واشتركها في معظم الأحداث على حين تقدم عند سيلوى الشخصية لتنتهي . (فبا عد شخصيته بيراردو بعض الاشارات التي تشير للشخصية بين فصول وآخر) ولعلنا نستطيع أن نلمح إلى مثل هذا الاختلاف في نمط الشخصيات .

وقبل أن نلمس هذه النقطة لابد من الإشارة - أولاً - إلى تناقص الصورة التي رسمها الشرقاوي لبعض شخصياته .

وصيفة كذلك يقدمها الكاتب من خلال أحاديث القرية فقد أصبحت كالشهد يتحدث بلغة أهل البندر ، لا تستجيب لمحاولة علواني التقرب إليها بل ترددها بعنف بصيح حديث القرية ثم رآها الراوي : وأطول الفتيات قامه ، كانت ناصعة النحر ، ممتلئة ، راسخة البدن ، ذات نهدين مناسكين . ونعرف محمد أبو سويلم عن طريق أحاديث القرية بل أحاديث الأطفال ، فقد فصل من وظيفته بسبب الدستور ، فالقرية قاطعت الانتخابات التي أجراها صديق ودخل فيها حزب الشعب ، ولم يذهب رجل إلى الصناديق ليُعطي صوته ، وطلب المأمور من أبي سويلم أن يسوق الرجال إلى صندوق الانتخابات ولكنه رفض ... ورأهم يجمعون أصوات الموتى فتشاجر . ويشغل أبو سويلم نفسه في نصف الفدان الذي يملكه . فنذ فصل الرجل من مشيخة الخفراء لم يعد الخفراء يساعدونه . بل إنهم يقولون ، في القرية ، إن محمد أبو سويلم لا يستطيع شراء جلاب أسود لوصيفة فهي الوحيدة التي تخرج بجلاب ملون .

والشيخ حسونة - أيضاً من حديث أولاد القرية - ناظر المدرسة في القرية المحاورة نقل إلى بلد آخر الدنيا من أجل الدستور . والشيخ يوسف نزع ملكة نصف فدان من الفدان الذي يملكه بعد ذهاب الدستور . والشيخ الشناوي - من خلال استرجاع الراوي - رجل طويل عريض ضخم الجثة ، غليظ القفا ، عظيم الكرش ، يحب الموالد والطعام ، فقيه القرية وشيخها مفتياً . المأذون والمعلم والواعظ والخطيب . وعلواني - من أحاديث القرية - تعرض لوصيفة فصدته ، رغم أنه - كما يقدمه الراوي - رجل شهواه غير واحدة من نساء القرية وبهايه بعض الرجال ، فهو كأيهم الذي نزع إلى القرية شجاع يتقن ضرب النار خفيف اليد في لعب العصا ... ورث عن أبيه البندقية وشجاعة القلب والجرأة ، وكان رجال الليل الأعراب والصعاليك يحسبون له ألف حساب . أما خضرة فقد تعرفنا بها من خلال ما قالته وصيفة لها « اختشى يا خضرة بنى أحسن احنا دخلنا البلد » أما خضرة فقد تعرفنا بها من خلال رقصها وأغنياتها الخليعة في الفرح .

أما محمد أفندي فقد عرفنا أنه مدرس الزامي وأنه قد طلب يد وصيفة من أبيها - وهذا أيضاً - من خلال أحاديث القرية أو أولاد القرية .

أما سيلوى فلم يقدم لنا في الفصل الأول سوى إشارات لبلد يسيرا « بتوسط الشارع ويستمر اللغات لانقطاع الكهرباء فهو شبه أعمى » . أول من وقع بعد أن أكد له يبينو أنه لن يدفع شيئاً . أما بيراردو فالحديث عنه أنه لم يكن يوقع على إلخاس الفارس بليو مهما كانت الأسباب ، ونراه يكسر المصاييح . مصاييح بلا ضوء ما فائدتها .

الضرورة الفنية والجو النفسي لأحداثها . أي أننا نستطيع القول إن المساحة الزمنية التي يعطيها سيلوى لفصوله . وبالتالي لأحداث روايته ، تبدو متناسقة . بل أحياناً تبدو متناسبة بشكل هندسي دقيق .

وتعتمد المساحة الزمنية التي يفردها للفصول على أهمية الحدث كما تعتمد على أهمية الخلفية ، بالإضافة إلى أن سرعة القصة ترتبط بطبيعة الحدث ، فتجربة الحياة في روما والجوع والبحث عن العمل وتجربة السجن تجربة حافلة بالجزئيات الصغيرة التي قد لا تكون فاعلة في تطور الأحداث لكنها جوهرية في تتبع نفسية الشخصية ومعاناتها . فيلوى نجح (باستثناء الفصل السادس) في أن يخلق أحداثه وشخصياته ويضعها فوق خريطة الزمن مثلما ينسج النول البدوي خيطاً بخوار خيط . ومثلما يضع الرسام لونا إلى جوار غيره حتى تتكشف الصورة في النهاية .

(ج) تقديم الشخصية ومسارها

إن كل كاتب كبير ينشئ في أعماه تسلسلاً معيناً للأشخاص . ولا يميز هذا التسلسل أو الترتيب المحتوي الاجتماعي ونظرة الكاتب للعالم فحسب ، بل يمثل الوسيلة الجوهرية في توزيع الأشخاص من المركز إلى الأطراف وبالعكس ، وبالتالي يمثل الوسيلة الجوهرية في التأليف (٢١) .

وتشارك الروايتان في اختفاء البطل . وهذا اتجاه في الواقعية يقوم على خلق بشر عاديين في ظروف عادية . فقد حاول كلا الكاتبين خلق مجموعة من الشخصيات الروائية لها مواقع متقاربة على خريطة الرواية . سواء من حيث الاهتمام أو من حيث وعي الشخصية .

لكن هل معنى هذا أن كلا الكاتبين قد تخلل عن الشخصية الإنسانية . وهي الملمح الأساسي في الرواية كنوع أدبي . وفي الرواية الواقعية بالتحديد كما يذهب كثير من النقاد . هل معنى هذا - أيضاً - إخفاق كلا الكاتبين في خلق النموذج . وهو أساس الواقعية من وجهة نظر لوكاتش وكثيرين غيره ؟

هذا ما سنحاول أن نراه مدركين أن خلق النموذج لا يتأتى فقط من خلال وصف شخصية ما وإنما من خلال الأحداث باعتبارها ملتقى لكل التواضع والتناقضات والتشابكات بين الشخصية والواقع .

١ - تقديم الشخصية وبناءها :

قدم الشرقاوي غالبية شخصياته وأشار إليها في الفصل الأول . فشخصية عبد الهادي تستحضر في تذكر الراوي « اللعبة عروسة وعريس » عندما استدعاه الشيخ الشناوي ليرى ما يفعل هؤلاء الأنجاس . وستبين قليلاً من خلال أحاديث الأطفال عن عبد الهادي وقوته ...

١ - رغم أنه يتضح في رد عبد الهادي على رجال المساحة (في الفصل الرابع) معرفته بهدف إنقاص دورة الري «حكومة إيه دي يا وله .. مين اللي فوقنا حياخد الميه ، خلى حد يكسرها وأنا أكسر رقبتها ..» يأتي الشرقاوي في الفصل السادس ليقول : «في تلك الأيام بالذات عرفوا أن المياه أخذت منهم لتعطي لأرض الباشا».

ويبدو من الغريب أن يُدّعى أبو سويلم لفكرة كتابة عريضة ، بل يشف في ظفر بعد أن انتهى محمد أفندي : «خلاص يا رجاله ..» وانصب اعتراضه على ذهاب محمد أفندي إلى العمدة أولاً ، بل لم يبد أية معارضة للجؤ إلى محمود بيه ، كذلك عبد الهادي الذي كان يعرف منذ البداية الهدف من إنقاص الدورة لم يعترض حتى على العريضة نفسها .

وفي الفصل السابع نعرف ضيق الشيخ يوسف لموافقته على فكرة العريضة واعترافه بأن أبا سويلم كان على حق ، بل يتحدث - في الفصل السادس - عن ملعوب العمدة .. وإدراكه أن محمود بك لا يمكن أن يسعى في إلغاء قرار الهندسة الذي صدر لفائدة الباشا . كل هذا ولم يظهر ملعوب العمدة هنا ، فالعمدة لم يفعل شيئاً في أمر العريضة ، بل إنه جمع الاختتام - في الفصل الثامن - بناء على أوامر محمود بيه . ولم يفعل عبد الهادي أو أبو سويلم شيئاً لمنع القرية من وضع اختتامها على عريضة بيضاء ، بل إن أبا سويلم يقترح في الفصل الثامن على عبد الهادي السفر مع محمود بيه ليعرف الموقف ، لكن عندما تتكشف خدعة محمود بيه يكفى أبو سويلم بمنطق التخلي عن المسؤولية - «البلد تستاهل ...» تعرف أن العمدة يعمل لها في كل سنة ملعوباً جديداً ومع ذلك أرسلت له اختتام - «رغم أن أبا سويلم أو عبد الهادي لم يفعلوا شيئاً لمنع هذه الخدعة سوى الحديث على مصطبة أبي سويلم».

٢ - بعد أن عرفنا في الفصل الأول أن الشيخ يوسف نزعته منه ملكية نصف فدان من الفدان الذي يملكه بعد ذهاب الدستور . وبخبرنا هو في حديثه مع الرجال - في الفصل الخامس - أن الدستور الجديد حرم القرية من البقاعة المفتخرة وأن العمدة هو الذي ساعد الحكومة في الانتخابات بعد أن قاطعتها القرية كلها وكان يكتب بنفسه الأسماء . ونعرف في الفصل الثامن أن الحكومة نزعته منه ملكية نصف فدان بعد أن رفض أن يدفع ضريبة المال لحكومة تصنع الأزمة للمصريين وتضعهم في السجون وتصنع الجوع للتعاون مع الانجليز . تفاجأ في الفصل الرابع عشر بأن نعلم من خلال تعريض محمد أفندي به في مواجهته أنه مشى وراء العمدة في الانتخابات ودفع له اشتراكاً في جريدة الحكومة^(٣٠)

٢ - تمائل الشخصيات

لعلنا نستطيع في البداية توضيح سمة فارقة بين خريطة الشخصيات في كلتا الروايتين . يبدو معسكر أعداء الفلاحين في فونتارا مركزاً في المدينة .. المسئولون ، أهل المدينة أنفسهم الذين تعودوا السخريّة من الفلاحين ، بينما نجد أن توزيع المعسكرين في الأرض لا يرتبط بالمكان ، ففي القرية أعداء الفلاحين مثل العمدة ومحمود بيه والباشا وفي المدينة المأمور والحكمدار ... كذلك هناك أنصار للفلاحين مثل طبيب العيون ، والمهامي والصيدلي وكل هؤلاء المتعلمين من أصدقاء الشيخ حسونة . فالصراع في «فونتارا» صراع بين رأسمالية ناشئة وفلاحين فقراء ، بعد أن هزم الملاك القدامى في الصراع ، مثل دون كارلو ، وأصبح المقاتل هو المأمور .. المقاتل الذي نموله البنوك «المقاتل الذي يعمل في كل شيء» .. المقاتل الذي اكتشف أمريكا الواقعة في هذا الجزء من العالم^(٣١) وإن لاحظنا تشابهاً كذلك بين مثلث الاستغلال في كلتا الروايتين .

فالعمدة ومحمود بيه - مثل بليو ودون تشيركوسنترا - يتوليان تمثيل الفلاحين لخداعهم . وكما يعنى الفاشست المقاتل بحمى حزب الشعب الباشا ، وكلاهما (حزب الشعب والفاشست) يدعى العمل من أجل مصلحة الفلاحين ، وإن كان الباشا في الأرض هو هذا المستغل المجهول الذي لم نره ولم نسمع عنه سوى أنه من حزب الشعب وأنه يعيش في قصره في أطراف القرية وأن إنقاص دورة الري وشتق الزراعية لمصلحته هو ، بينما في فونتارا تتابع شخصية المقاتل ونراه ونرى كيف يتعامل مع الاتباع أو مع الفلاحين ولعل أبرز الثغرات في أدوار الشخصيات هي على النحو التالي :

(أ) عبد الهادي - بيراردو

عبد الهادي : وصيفة محور حياته .

الفصل الأول : قوته الجسدية ، مهارته في لعب العصا ، حبه لوصيفه : الراوي .

الفصل الرابع : يملك فداناً من الأرض . واحد من عشرة رجال يملكون مثل هذه : المساحة ، أو أكثر . وهذا يملؤه إحساساً بالقوة والثبات . مونولوج .

وعيه : معرفته بالهدف من انقاص دورة الري لرى أراضي الباشا . مواجهته العنيفة لرجال المساحة . موافقته على العريضة .

العاشر : مما حكته مع الشيخ الشناوي حول الصلاة . الحادي عشر : اشتباكه مع دياب ورجال الناحية الشرقية من أجل الري وتغلبه فيها . رفعه للجاموسة وتصافيه مع دياب .

الثالث عشر : القبض عليه مع الرجال .

السادس عشر : بعد السجن خرج من أول يوم شاعراً بنفسه وبدأ يحكي عن استقبال الوزراء فهمه للكثير من خلال أحاديث الطلبة والتجار والمهامين في

السجن .

الثامن عشر : اتفاهه مع أبي سويلم على الزواج من وصيفة . المشاركة في إلقاء حديد الزراعية . تهديد رئيس الانتار وضرب الشاب الذي تعرض لوصيفة . التاسع عشر : الدفاع عن أبي سويلم في مواجهة الصول ، القبض عليه مع أبي سويلم . بيراردو : (القبير محور حياته) .

الفصل الأول : لم يكن ليوثق مها كانت الأسباب على الخامس بليو (الراوي) يكسر المصاييح ، مصاييح بلا ضوء ما فائدتها .

الفصل الثالث : تدخله في النزاع على الري بين بيلانو والراوي كحكمة سلام لأنه لا يملك أرضاً . ما حكاها الراوي : كان قد ورث قطعة أرض عن أبيه ، باعها بعد أن ضاق بالناس لحيانة صديق له ووشايت به للشرطة رغم أنه كان يتعارك للدفاع عنه .

- رغبته في الرحيل وتشجيع دون تشيركوسنترا له .

- بيع الأرض له .

- فشله في الرحيل لابقاف الهجرة .

- من نواحي ضعفه إيمانه الخمر .

- مساعدة دون تشيركوسنترا له في شراء قطعة أرض من المجلس البلدي بعد تهديده للمهامي .

- استمراره في العمل باليومية لشراء البذور «جوال من الأذرة» .

- نجاحه في إصلاح الأرض .

- السيل يطيح بأرضه ، عدم اندهاشه .

- تفسير الكثيرين في القرية لمصيره على أنه صورة من مصير جده .

- القوة الجسدية : له عينا طفل وابنتاه .

- إخلاصه لأصدقائه - تأثيره على الشباب .

- إيمانه بالعنف : رد على حادثة الراهب

حطم أنابيب المياه . رد على انقطاع التيار

حطم المصاييح في الطريق بين المدينة والقرى المجاورة .

- إيمانه بأنه لا فائدة ترجى من النقاش مع المسئولين .

العنف وحده هو الحل^(٣٢) . ترجيب بالأوامر الجديدة : ممنوع الكلام في السياسة (الراوي : لأنه لا يملك شيئاً يخشى ضياعه) .. حبه لألفيرا وعدم قدرته على الزواج منها «كيف يمكن لك أن تصور أن أتزوج فتاة ذات بائنة وأنا بلا أرض» .

الفصل الرابع : فهمه للديمقراطية والديكتاتورية «حكومة اللص الواحد أفضل من حكومة الخمسين لصاً» .

- حمل أنباء مؤتمر أفينسانو وأمله . وذهابه للمؤتمر واكتشافه أن أمله لن يتحقق .

- مساعدة ألفيرا في العمل ورفضه الأجر

الفصل السادس : ممارسة الجنس مع ألفيرا .

- الرغبة في الرحيل مرة ثانية .

- مشادة بينه وبين دون أباكويو حول بيع دون أباكويو نفسه للشيطان .

- لقاء دون تشيركوسنترا لمساعدته في الرحيل .

الصابع : اعتزاله للقرية .

الثامن : تصميمه على الرحيل .

– رفضه العودة رغم مجيئ سكاربوني له في محطة القطار وإخباره إياه بانتحار دون تيوفيليو .

– السفر مع ابن الراوي إلى روما . رحلة البحث عن عمل .. والأمل في شراء أرض (لأبد أن سعر الأرض في غرتزرا سينخفض) .

– طردهم من الفندق وعدم إمكانية الحصول على عمل بسبب تقرير السلوك «أسوأ سلوك من وجهة النظر الوطنية» .

– لقاء الشاب الذي حذرهم من الغجر عندما كانوا في أفيتسانو .

– إلقاء القبض عليهم .

– النقاش الطويل مع الشاب .

– اقتناعه بأفكار الشاب .

– اعتراف بيراردو أنه الرجل المجهول . ومواجهته للاستجوابات والتعذيب .

التاسع : – حيرة بيراردو وتوزعه .

– حسم موقفه بعد علمه بموت ألفيرا .. (خان ضاع كل شيء) .

– مقتله .

نلاحظ هذه التشابهات أو الاختلافات :

١ – المحبوبة محور حياة كل منهما ، كل تفكير الشخصية بل كثير من سلوكها وطموحاتها يدور حول المحبوبة .

٢ – كلاهما طرف خارج حركة صراع القرية . عبد الهادي خارج الصراع بسبب شق الزراعة فليس له أرض سيأخذها الطريق ، بيراردو لا يملك أرضا تحتاج إلى ري . (اشترك عبد الهادي في الصراع – اعتزال بيراردو للقرية ورغبته في الرحيل) .

٣ – كلاهما يتمتع بقوة بدنية خارقة كما يتمتع بتأثير على شباب القرية .

٤ – كلاهما يبنى أسلوب المواجهة الساخنة أو العنف .

٥ – كلاهما سجز وتعلم الكثير في السجن .

٦ – عبد الهادي يملك أرضا ——— شعور بالثبات والقوة والاستقرار . بيراردو لا يملك أرضا ——— شعور بالمرارة والضيق . رغبة في الرحيل .

٧ – عبد الهادي يحلم بوصيفة كزوجة ——— لم يمارس معها أي شكل من أشكال الجنس . بيراردو يحلم بألفيرا كزوجة ——— مارس معها الجنس .

(ب) وصيفة – ألفيرا

(وصيفة)

الفصل الأول : – من حديث القرية أصبحت

كالشهد ، وتحدث بلغة أهل البندر ، محمد أفندي المدرس الإلزامي طلبها ، أبوها رفض أن يزوجه لأحد من أهل البلد .

– عنفها في الرد على تعرض علواني لها (صابع ... عرباوي) .

– أطول الفتيات قامة ، ناصعة النحر ، ممتلئة راسخة البدن ، ذات نهدين متناسكين .

الفصل الثاني : تود لو تتزوج وتعيش في البندر .

– تحس بفرح عندما ترى عبد الهادي .

– نحب الغناء .

– تفاخر بنفسها وبشرفها «الذي لا يملك في القرية أرضا لا يملك فيها شيئا على الإطلاق حتى الشرف» .

– تحلم بالغنى «زلفة مليانة برايز» .

– محاولتها ممارسة الجنس مع الراوي .

الحفامس : حيرتها بين عبد الهادي ومحمد أفندي .

الرابع عشر : رفضها محاولة محمد أفندي عندما اقترب منها وهي في البيت بمفردها .

خامس عشر : الذهاب مع النساء إلى دوار العمدة . إلقاء الروث على العمدة .

العشرين : نكاح شيكي وهي تجد أمها «مفبش ذرة للتحميص» .

حادى وعشرين : إحساسها بالضيق بعد ضرب أبيها وأكل الزراعية لأرضه .

ثاني وعشرين : نظرتها إلى كساب ثاني وعشرين : عملها في الزراعة .

ألفيرا :

الفصل الثاني : ألفيرا الصباغة التي فقدت أمها منذ فترة وجيزة وأصيب أبوها بالشلل في حادث الكهف الحجري .

– الذهاب مع النساء إلى المدينة .

الفصل الثالث : أجمل فتيات القرية . تملك بائنة معقولة .

– لطيفة رقيقة . متوسطة الحجم . حلوة الوجه . هادئة . معتدلة متحفظة .

– حبها لبيراردو (يتضح من ردودها على أمه) .

الحفامس : رؤيتها لمشهد اغتصاب ماريا جراتسيا وهي محتبنة فوق برج الكنيسة .

السادس : قضاء بيراردو الليلة معها .

الصابع : حبها لبيراردو بسبب موقفه «إذا كنت تسلك هذا السبيل من أجل فتذكر أن ما اجتذبتني إليك في الماضي هو ما سمعته يتردد من أنك كنت تدافع عن وجهة النظر الأخرى» .

الثامن : مشاركة ألفيرا في رحلة الحج (معرفة من خلال حديث بيراردو) .

التاسع : موت ألفيرا (خير في الصحيفة أراها القوميسار لبيراردو) .

العاشر : طلبت ألفيرا من العذراء خلاص بيراردو مقابل حياتها . استجيب طلبها .

نلاحظ هذه التشابهات والاختلافات :

١ – كلاهما أجمل فتيات القرية ومحور أحاديثها ومطلع كثير من الشبان .

٢ – استقرار ألفيرا على بيراردو . بينما ظلت وصيفة موزعة بين الحلم في الزواج من رجل من البندر . وبين عبد الهادي ومحمد أفندي .

٣ – ملكية الأرض ليست معيارا لاختيار الزوج أو لاحترام الرجل بالنسبة لألفيرا بينما هي معيار أساسي عند وصيفة .

٤ – تبدو شخصية ألفيرا – رغم اشتراكها في حركة القرية بل موقفها الواعي في الاعتراض على رحيل بيراردو – خارج الرواية – بمعنى أنها باهنة لا تتحرك .. وقدمت إليها في الغالب من خلال الراوي .. أو من خلال شخصية بيراردو . بينما وصيفة تملأ الرواية كلها فعلا وحركة وإثارة لأفكار وأحلام الآخرين .

تبدو في كل فصل ولو لم يكن ثمة مبرر لظهورها .

٣ – الشيخ الشاوي ودون أباكيو

(الشيخ الشاوي)

الفصل الأول : (من خلال استرجاع الراوي للعبة العروسة والعريس) مجيئ الشيخ الشاوي وحديثه عن الزنا والنار والفحشاء ... رجل طويل عريض ضخم الجثة . غليظ القفا . عظيم الكرش . يحب الموالد والطعام . ففيه القرية وشيخها ومفتيا . المأذون . المعلم . الواعظ . الخطيب .

الفصل الخامس : اقتراح قراءة عديّة ياسين على من قصر مواعيد الري . أن ينتقم الله منه بحق جاء النبي . – مما حكة لفظة بين عبد الهادي وبينه عن الصلاة (وكتابة العريضة) .

– انبساطه عند نذر عبد الهادي «إذا قلحت العريضة بأن يذبح خروفا» .

الفصل السادس : خطبة الشيخ الشاوي عن قدرة الله على أن ينزل من السماء ماء يحيى به الأرض . ما حدث انتقام لله من القرية لأنها لا تصلى .

الفصل الثامن : الشيخ الشاوي يحث الناس على الذهاب للتوقيع في دوار العمدة «التي يحب الله ورسوله ...» .

الفصل التاسع : (استرجاع) جمع الناس من الحقول ليعطوا أصواتهم لهذه الحكومة وقال لهم أن ييدها الخير «وأن قدومها قدم سعد» .

الفصل الثالث عشر : إخباره الرجال بمقتل خضرة وإتهام علواني ورفض دفن خضرة في مقابر المسلمين . تعريض عبد الهادي بموقفه من زنوبة أخت خضرة (احسان هانم) لأنها أقامت ليلة لأهل الله .

الفصل الرابع عشر : (من خلال استرجاع الشيخ يوسف) الشيخ الشاوي كان يقف إلى جانبه ويبريده ويقول يحيا الوطن ... كان يروي أيضا حكايات التل



الكبير ومعارك عراقى .

الفصل الثانى والعشرين : نصحه توصيفة بالعمل في الزراعة .

دون أباكيو

الفصل الثالث : مناقشة حول الواحد القهار بين الكاهن والصيدلى . دون أباكيو كان يترنح بفعل الحمر وهو يتلو إحدى الصلوات باسم الحيز والسجق والنيذ الأبيض الجيد ... وذهاب إلى الحديقة للتيول .

الفصل الثالث : زيارة دون أباكيو لفوننارا : المقاول شيطان .. لا حل سوى التذرع بالنصير (جاء إلى القرية في عربة تخص المقاول) .

الفصل الرابع : في الطريق إلى المؤنجر : تعنيفه لأهالى فوننارا وطلبه تخليهم عن علم القديس : وكرر .

الفصل السادس : يرفض العشرة ليرات التي جمعها القرية له ليقيم قداساً ويطلب عشرين ليرة كي يحضر . - ينهى عظمته بالحث على دفع الضرائب .

الفصل الثامن : رفض دفن دون تيوفيليو كمسبحى . ١ - كلاهما يقف في معسكر أعداء الفلاحين ... يساهم في خداعهم وباسم الدين بدعوهم إلى الاستكانة .

٢ - شخصية الشيخ الشناوى شخصية أكثر نبضا من شخصية دون أباكيو الذى يبدو محطط شخصية . وإن كنا لم نر في كلتا الشخصيتين سوى دووها السياسى . إن جاز التعبير أما أحلام أو أفكار أو حياة الشخصية فكل هذا لم تصادفه في الروايتين .

٤ - شعبان ويبينو جوربانو

(شعبان)

الفصل الرابع : (من خلال حديث علوانى) منذ

رجل شعبان وهو لا يستطيع «تسليك» ماسورة البندقية

الفصل السابع عشر : شعبان رجل لا يفلح .. لا يعرف أحد من أين أمه ... تزوجها إسكافى عجوز كان يقيم بالقرية عادت فتاة إناها أختها . تركت معها شعبان وذهبت إلى البيوت لتعمل . لم يفلح في تعلم صنعه . ضرب أمه وخالته عندما غشن صوته . سافر على مركب محملة بالقليل . عاد بعد قليل ليصيد أسماك . تزوج . هاجر وعاد يصيد الذئاب . ويستطيع إصلاح البندقية . إذا صادف فتاة لم يتركها تفلت منه أبدا . كان يبيع الخشيش عتلا . يرسل الفتيات إلى العمل خادومات في مصر . في الموالد يتطوح في حلقات الذكر . يصفر للثعابين فتخرج ويمسكها . طويل نحيل البدن . غريب الحركة . عصى الإشارة . نشيط سريع . يتلوى دائما ويبرز جسده إذا تكلم . لعينه الضيقتين يريق أنحاذ ونظرات حادة . عاد فجأة إلى القرية . يلبس شيخ ويلعن في العمدة والمأمور .

ضربه لرجال المساحة حسب اتفاقه مع العمدة . - المميسة بين الأصدقاء : دياب وعبد الحادى - الشيخ حسونة ومحمد أبو سويلم .

الفصل الثامن عشر : إشاعة شعبان ضد وصيفة . - الوقعة بسببه بين الشيخ حسونة وأبى سويلم ثم تصافيهما .

١ - إلقائه مع حديد الزراعة في الماء . - (تعليق الراوى) ظهر في مكان آخر وفي قرية أخرى .

٢ - بيينو جوربانو

الفصل السادس : رحل إلى روما منذ خمسة وثلاثين عاما آملا في أن يكون ثروة ليعود ويتزوج فتاة كان

٢ - بيينو جوربانو

٣ - بيينو جوربانو

٤ - بيينو جوربانو

٥ - بيينو جوربانو

٦ - بيينو جوربانو

٧ - بيينو جوربانو

٨ - بيينو جوربانو

٩ - بيينو جوربانو

١٠ - بيينو جوربانو

يهواها .

- عمل لستين غاسل صحنون في معهد الرهبان الخسنيين وطرده نشره من النيذ المخصص للآباء .

- حاول سرقة محل بقائه وقبض عليه وأودع السجن ثمانية أشهر .

- في السجن أصيبت عينه بتورم شديد بحيث بدا عليه العمى . خرج من السجن واستأجر طفلة وعمل شحاذا .

- ذات يوم أخذه شرطى إلى مستشفى كى تشل عينه . بعد شفاء عينه فقد عمله فاستأجر بيضاء ودار به يعطى السائل مطروقة يحتوى على تنبؤات المستقبل .

- عمل عند سيد يدعى كالوجيرو . كانت مهمته إرسال الفتيات الرقيقات إلى محده . طرد عندما أصيب السيد بمرض خبيث بسبب إلتجاء بيينو إلى الخترقات وخداع الرجل .

- ذات يوم رأى جماعة تحمل علما أحمر نهاجم الحوانيت اشترك معهم وقبض عليه .

- اعترف بدافعه للسرقة وهو الحاجة إلى الأحذية فحكم عليه بضعف لمدة التي حكم بها على الآخرين الذين قاتلوا في المحكمة إن الدافع سياسى .

- بعد السجن عمل النيوليس على ذهابه إلى بعض الأماكن يتهف .. ثم يهجم النيوليس ويضرب .

- عندما تقدم في السن وجد نوعا ممتازا من السياسة «الفاشست» عمل كزعيم العمال الحديثين .

- تولى حسب خطة النيوليس والحكومة مهاجمة صحيفة شيوعية وتحطيم المبنى وظهر في الصحف تحت عنوان بطل بورتابيا .

- طرد لأنه لم يعد شابا وكان مجرما سابقا منها في حوادث السرقة .

- لم يعد قادرا على العيش في روما لكثرة القوانين فعاد

إلى القرية .

١ - شعبان داخل حركة الصراع في القرية يلعب دورا محططا مع العمدة بينما جوريانو يحضر إلى القرية وهو ليس طرفا في صراعها .

٢ - حياة كلتا الشخصيتين مليئة بالضيق والتشرد وامتهان كل أنواع المهن بما فيها المهنة الحرفية وكذلك بيع نفسه .

٣ - الدور السياسي الذي لعبه جوريانو شبيه بالدور السياسي الذي يلعبه شعبان في الأرض من ناحية : تبني أكثر الشعارات تطرفا ومحاولة جر الآخرين إلى التورط وإيجاد مبرر لتدخل السلطة .

- هتاف جوريانو ... ثم تصدى البوليس له . والقبض على المجتمعين .

- شتيمة شعبان في الأمور والعمدة بل محاولة الإيهام باستعداده لقتل العمدة .

- جوريانو يبدو بطلا وشعبان يبدو بطلا بعد تمثيلية مدبرة .

تحول الشخصية

في فونتارا

بيراردو فيولا : العنف والمشاركة مع القرية في صراعها الاهتمام بمشاكله الخاصة واعتزال القرية لقاء الرجل المجهول العودة إلى طبيعته الأولى .

يبدو مثل هذا التوتر والتحول طبيعيا بالنسبة لشخصية بيراردو فهو يمس بالضيق بسبب أزمته الخاصة ، يحب ألفيرا ولكنه لا يستطيع الزواج منها

لأنه لا يملك أرضا . والرغبة في الرحيل طبيعة عند كثير من الشبان في فونتارا فهي الوسيلة الوحيدة أمام الشاب لكي يقيم حياته في الأرض .

في الأرض

الشابوش عبد الله :

العنف والضرب للرجال والنساء بلا مبرر

تكوين صداقة مع الرجال والمعاملة الحسنة لأهالي القرية بغنى واشمعى جفاهم أبيض وجفانا حلوص طين اشمعى الحبر حدهم واحنا شحاتين

يسافر بعد أن سوى مشكلته ونجبت الزراعية أرضه (حل مشكلته الخاصة) .

الشيخ حسونة :

يحضر إلى القرية للمشاركة مع رجالها ولشد أزرها في صراعها

كلا التحولين في الأرض غير مبرر إطلاقا بل نفاقاً به بعد حدوثه بل ان فترة التحول نفسها وبداياتها لا تظهر لنا إطلاقا .

بالإضافة إلى هذا كما لمح الدكتور عبد العظيم أنيس نجد شخصية كساب وهي شخصية بلا أى مبرر ولا اتساق تظهر فجأة في آخر الرواية ... كممثل للطبقة العاملة ووعيه وطموحاته ومواقفه لا تنشأ أبدا بأية ثورية أضفاها الشرقاوى على تاريخ حياته ونفضاله .

هوامش

- (١) الأرض ص ٢٦٥ - ٢٦٦ طبعة دار الشعب - فونتارا ص ١٩ ترجمة كامل صليب Page 9
- (٢) في ندوة أسرة طه حسين - أدب القاهرة فبراير ١٩٧٤ .
- (٣) لمزيد من المعلومات حول الاتحاد الديمقراطي ولجنة نشر الثقافة الحديثة راجع د . رفعت الصعيد «تاريخ المنظمات اليسارية المصرية ١٩٤٠ - ١٩٥٠ الفصل الثاني مع الجماهير» .
- (٤) الرواى والأرض عبد الحسنى بدر ص ١٢٠ - ١٢٤ .
- (٥) لمن أراد بعض المعلومات عن سيلوى أن يرجع إلى (١) -
- (٦) A Dictionary of Modern European Literature. H. smith- Columbia. (ب) -
- (٧) The God that failed Six studies in Cummunism. Ed. H. hamilton london. (The Study of silone). (ج) مقدمة ادوار الخراط لقصة «العودة إلى فونتارا» في مجموعة شهر العمل الم - سلسلة كتب ثقافية عدد ١٦ سنة ١٩٥٦ .
- (٨) Lucien Goldman: Pour une Sociologie du Roman: Quatrieme Chapter. من ترجمة غير منشورة لها جلال .
- (٩) ص ٥٩ من الرواية .
- (١٠) ص ٧٤ من الرواية .
- (١١) ص ٤٢ الرواية .
- (١٢) ص ٧٢ من الرواية .
- (١٣) ص ٧٢ من الرواية .
- (١٤) ص ٧٣ من الرواية .
- (١٥) ص ٧٤ من الرواية .
- (١٦) من لا يملك في القرية أرضا لا يملك فيها شيئا حتى الشرف ص ٣٧ هذا شبيه بما في فونتارا «الفلاح الذى لا يملك أرضا لا زال الناس يحقرونه» .
- (١٧) Page 38
- (١٨) Page 42 Fontamara
- (١٩) الأرض ص ٦٣ .
- (٢٠) فونتارا ترجمة كامل صليب ص ٢١ - ٢٢ .
- (٢١) Page 10
- (٢٢) ص ١٢
- (٢٣) ص ١٤
- (٢٤) ص ٣٠
- (٢٥) ص ٢٦٥
- (٢٦) ص ٢٠٦ - ٢٠٥ ترجمة كامل صليب Page 78, 94
- (٢٧) ص ٤٨ - ٥٢ ترجمة كامل صليب Page 23
- (٢٨) الأرض ص ٣ .
- (٢٩) فونتارا ص ١٠٦ ترجمة كامل صليب - الأرض ص ٣٩ .
- (٣٠) ص ١٢٠ ترجمة كامل صليب .
- (٣١) الرواية ص ١٢٥ .
- (٣٢) فونتارا ص ٤٨ - ٥٦ .
- (٣٣) دراسات في الواقعية جورج لوكاتش ترجمة نايف بلوز نشر وزارة الثقافة السورية ص ٢٩ .
- (٣٤) الرواية ص ١٨١ - ١٨٢ .
- (٣٥) ص ١١٥ - ١١٦ .

الطاهر وطار.. والرواية في الجزائر

سيد حامد النساج

تأخر ظهور فن الرواية في الجزائر عنه في كثير من الدول العربية الأخرى ، وبخاصة المغرب وتونس ، وهما الدولتان العربيتان اللتان تشابه ظروفهما - إلى حد كبير - مع الجزائر . ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، بل إن الحصول الروائي المؤلف قليل ، كما أن خطوات تطور الرواية الفني هناك بطيئة بطيئة ، نظراً للظروف القاسية التي عاشتها الجزائر ، والتي لا نخل على الجميع .

لقد احتلت الجزائر في فترة مبكرة سبقت المغرب وتونس ، وهذا ما دفع الجزائريين إلى أن يصعدوا نصب أعينهم هدفاً ثابتاً واحداً ، هو العمل على مقاومة هذا الاستعمار الاستيطاني . ونبأت كل الجهود والخطط والأفكار ، لتحقيق هذا الهدف النبيل . لما كانت تشكل جمعية تحت ستار ديني أو إصلاحي أو زوي ، إلا وهي تستهدف - في الخفاء - ذلك الهدف الوطني . ولم يكن الفكر والدعوات الإصلاحية إلا وسيلة وخطوة أولى من خطوات التعبير الداخلي ، بقصد القضاء على مظاهر التخلف ، ولتتمكن الجزائريون من مواجهة الواقع المدبرة للاستعمار .

وفي إبان الثورة كان الشعر هو الفن الغالب ، وهو أمر طبيعي حتى لبث الروح الحماسية ، ودفع المواطنين إلى الاشتراك في معارك التحرير ، والانخراط في جبهة التحرير الوطني . ولم تكن الظروف النسبية والمادية تسمح للكتاب أن يطرخوا ويتأملوا ليكتبوا رواية فنية ، تستلزم كتابتها استقراراً نفسياً ، وصفاً ذهنياً ، ووقفاً متدأ ، وشيئاً من استقرار النظم والعلاقات ، والجمهور القارئ الذي يملك الوقت والمكان الثابت ، والفكر الهادئ ، والعقل القابل . إذ إن كل ذلك يمش فوراً ولورة ، شملت الرجال والنساء معاً ، حيث شدد العقول والقلوب والعيون والأذهان والمشاعر إلى الفوار ، وأخبارهم ، وانتصاراتهم ، وفتنهم ، وآخر تعلباتهم .

برزت فيه قضايا جديدة : اجتماعية واقتصادية وطبقية وإنسانية ، تستلزم تصويرها أو التعبير عنها ، والترجمة بها ، لتغييرها . عندئذ تكون الرواية أقدر من الشعر الذي أدى دوره في إثارة الحماسة الوطنية .

قد يلحق هذا بعض الضوء على الأسباب التي أدت إلى تأخر ظهور الرواية المكتوبة باللغة العربية في الجزائر ، حتى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من هذا القرن . ذلك أن الجزائر تفتت فيها ظاهرة كتابة الرواية باللغة الفرنسية ، بشكل لامت للنظر . ففي الفترة ما بين ١٩٤٥ - ١٩٦٤ ظهرت سبع وثلاثون رواية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية . وفي الفترة بين ١٩٦٥ - ١٩٧٢ صدرت سبع عشرة رواية مكتوبة باللغة الفرنسية ، في حين أن الروايات التي كتبت

القصيرة . وهنا ينبغي أن نذكر أن أقسام اللغة العربية بكلبيات الآداب في الجامعات الجزائرية ، شهدت بعض اهتمام بتدريس الرواية والقصة القصيرة ، وأن الصفحات الأدبية في الصحيفة اليومية « الشعب » ، وكذا مجلات « المجاهد الثقافي » و « الثقافة » جهدت في نشر بعض القصص ، والمقالات المتصلة بها .

ولما كانت الرواية فناً موضوعياً ، ولما كان المجتمع الجزائري فيها بعد الاستقلال ، وبعد انتفاضة ١٩ من يونيو ١٩٦٤ ، قد أخذ طريقه الصحيح نحو الموضوعية والواقعية والعلمية ، فإن لنا أن نتوقع أن تكون الرواية مقصد الكتاب ، وبخاصة أن المجتمع

وفيها بعد الاستقلال ، صار لازماً أن يفكر الكتاب الجزائريون في الإقدام على هذا اللون من الكتابة الأدبية والفنية . فقد تغيرت الظروف ، وانتهت العوامل الخارجية المعوقة ، وتبلور الشعور القومي والاستقلال الذاتي . وبدأ العمل على الاهتمام بالصحافة العربية ، وأخذت ثورة التعريب طريقها إلى معظم مؤسسات الدولة ، وشملت التعليم الأساسي والثانوي والجامعي . وأخذ المثقفون الجزائريون يعودون من المشرق العربي بأفكارهم وقراءاتهم وتجاربهم ومشاهداتهم ، كما طفق الدارسون بالدول الأوروبية يعودون بمفاهيمهم الجديدة عن الأشكال الفنية المتطورة لكتابة الرواية والقصة

باللغة العربية لم تتعد الثلاث روايات.^(١)

وإذا كان أحمد رضا حوحو قد أصدر في ١٩٤٧ رواية «أم القرى» ، فإنه لم يكتب بعدها إلا مقالات اجتماعية ونقدية ، وبعض القصص القصص . وقد طبعها في تونس ، واقتنى فيها أثر الرومانسيين ، وأسلوب مصطلح لطفى المنفلوطي ...

ومن ثم طالت المسافة الزمنية بين «أم القرى» وبين الروايات التي صدرت في السبعينيات على يد «عبد الحميد بن هدوقة» الذي أصدر روايتي «ريح الجنوب» ١٩٧١ ، و «نهاية الأمس» ١٩٧٥ ، وروايات «الطاهر وطّار» الذي نحن بصدد الحديث عن نتاجه الروائي .

• • •

وربما يكون «الطاهر وطّار» أهم من كتب القصة القصيرة والرواية في الجزائر حتى الآن . ونحن لا نطلق القول - هكذا - كيفما اتفق ، على عواهنه ، بل إن هذه الأهمية تأتي من حيث إنه كاتب حريص على أن يستمر في الكتابة ، وعلى مواصلة الإبداع ، دونما انقطاع . إيماناً منه بالدور الإيجابي الفعال الذي يلعبه الأدب في حياة مجتمع كالمجتمع الجزائري . كذلك فإنه - في فنه - يبدو واضح الصدق مع واقع الناس في مجتمعه ، ومع حركة هذا الواقع ، في تطورها ، ونموها الصاعد ، واستشرافها للمستقبل ، بمعنى أنه يؤمن بالآن في سبيل المستقبل ، وتمتد نظراته فتشمل مختلف جوانب الحياة في المستقبل القريب والبعيد .

والناس الذين يرتبط بهم - فكراً وفناً - هم أولئك البسطاء الذين يمثلون الكثرة الغالبة من أبناء شعب ، والذين يعيشون حياة نضالية يومية متصلة ، مليئة بألوان من العذاب ، والقهر ، والكفاح ، والألم ، ومع ذلك فإنها حافلة بالتفاؤل . وهو يحاول أن ينتقى من وسط ظروفهم شخصيات ومواقف وأفكاراً مضيئة ، تبلغ حد البطولات التي يقبل التاريخ على تسجيلها في صفحاته .

ثم إنه لا يفصل التزامه بقضايا شعبه عن قضايا وطنه العربي الكبير ، إنه يربط بين الاثنين ، ويعدهما وحدة واحدة لا تتجزأ ولا تنقسم ، إدراكاً منه للدور المهم الذي أدته الدول العربية إلى جانب الثورة الجزائرية ، في إبان اشتغالها من أجل الاستقلال والتحرير .

ذلك أنه واحد ممن اشتركوا اشتراكاً فعلياً ومباشراً في صفوف الثوار ، ومن ثم كانت جل موضوعات رواياته وقصصه . ثم كان صدقه مع الثورة ، وواقعيته في التعبير عنها ، وتصوير المعتقدات بنارها ووقودها . ولعل إسهامه هذا جعله يقف في موقف مخالف تماماً لأولئك المثقفين الذين آثروا الابتعاد عنها ، وذهبوا إلى هنا أو هناك أو هنالك . قاصدين مصر ، أو سوريا ، أو تونس ، أو العراق ، لكي يبدأوا تعليمهم . أو ليستكملوه حتى آخر الشوط ، فإن منهم من بقي بعيداً عن أتون الثورة والمركة ، حتى حصل على درجة الدكتوراه ، ثم عاد بعدها إلى الجزائر باحثاً عن منصب أو وظيفة عليا .

لكن الطاهر وطّار لم يفكر في شيء كهذا ، إذ دفعه حرصه الشديد على أن يؤدي واجبه الوطني - كأى مواطن عادي مخلص لبلاده - إلى البقاء حيث الثورة والثوار . ولعل هذا هو سر عدم انتظامه في سلك التعليم الرسمي النظامي . بل إنه السبب في كونه لم يحصل على مؤهل جامعي أو ما دون الجامعي . اختار طريق التثقيف الذاتي وسيلة وحيدة وممكنة لتنمية قدراته ومواهبه ، وجعل «الشعب» ينبوعه الرئيسي ومنطلقه في رؤيته الأدبية والفنية والاجتماعية ، يستمد منه شخصياته ، ومواقفه ، وأحداثه ، وموضوعاته ، ولغته ، وحواره القصصي . ويتوجه بكل هذا - من خلال عمل أدبي روائي أو قصصي - إليه ، أي «الشعب» .

ولا ننسى أنه منذ بداية الاستقلال وهو يقدم للشباب القارئ نماذج جيدة من الأدب العالمي الذي حاول تعريف القارئ به ، كما قدم بعض صور للكتاب الواقعيين الذين التزموا بكل ما بهم الإنسان العادي في بلادهم ، وإن لم يواصل الدور . واكتفى بأن يكون هو نفسه النموذج الحى الواقعي ، من خلال ما طفق يقدمه للقارئ الجزائري .

ذلك أنه كان مشرفاً على الملحق الثقافي لصحيفة «الشعب» العربية اليومية . قبلها كان رئيساً لتحرير صحيفة «الجاهير» الأسبوعية النقدية الساخرة . كانت تصدر أيام الرئيس الأسبق أحمد بن ييللا ثم ما لبث أن عمل مراقباً بالجهاز المركزي لحرب جبهة التحرير الوطني الجزائرية . ومما يذكر له أنه - في بداية الثورة الزراعية بالجزائر - تبرع بجميع حقوق تأليفه للقصص والروايات والمسرحيات والأفلام ، للثورة الزراعية . كما أنه - رغم اشتراكه في الثورة -

لم يطلب وظيفة أو منصباً أو بعثة في الخارج أو دراسة جامعية هنا أو هناك ، بل إنه اكتفى في حياته بالإخلاص الشديد لعمله القصصي والروائي ، بعيداً عن صحب الندوات ، والمحاضرات ، والإذاعة ، والتلفزيون ، والثرثرة حول ما يكتب . وهي مواقف صادقة طبيعية ، تنسجم مع سابق مواقفه ورؤيته النضالية والفكرية .

ويبدو أنه لم يفكر جاداً في الإقدام على طبع نتاجه الأدبي ونشره . إلا بعد أن استقرت الأوضاع في الجزائر ، بعد تسع سنوات من انتفاضة ١٩ يونيو ١٩٦٥ . وهذا هو السر في تتابع صدور أعماله المتنوعة وتلاحقها . وقد تنبه لذلك ، فسجل تاريخ كتابة كل عمل أدبي في نهايته ، حتى يكشف للقارئ الفارق الزمني بين تاريخ كتابة العمل ، وزمن صدوره . وليس من صنعه ولا من تدبيره أن تنشر معظم أعماله في وقت واحد ، إذ منها ما صدر في الجزائر ، ومنها ما صدر في بغداد ، ومنها ما صدر في بيروت ، وهكذا .

يضاف إلى هذا أنه في مقدمة بعض أعماله الروائية ، كان يدون الظروف التي أحاطت بكتابتها . ثم نشرها . مثال ذلك ما يقوله في كلمته عن رواية «اللاز» : (وطيلة السنوات السبع ٦٥ - ٧٢ التي استغرقها كتابة هذه القصة المتقطعة من شهر لآخر ، كان يغطي على الشعور بالذنب . إن بلادي تسير إلى الأمام بخطى عملاقة ، المدارس تثبت من الأرض نبتاً ، والمعاهد تتناول في المدن والقرى نطاولاً ، والمعامل تنقل بالآلات أرضاً شرقياً وغربياً وشمالاً وجنوباً ، والإنسان في كل ذلك يتطور ، وأنا مشدود إلى هذه القصة ، أفرج على الماضي ولا أساهم في المركة الحاضرة ، حتى أنهى هذه ، حتى أصل إلى التمرية عن آخر الجذور . بعد ذلك أنكب على إبراز الوجه الجديد لبلادي العزيزة . ذاك ما كنت أمتنى به نفسي ، طيلة السنوات السبع . واليوم ، وبعد أن أنهيت هذا العمل الذي آمل أن يحظى برضا القراء ، وبانتباه النقاد ، يصبح وعداً على ، سأقطع من عمري سنوات أخرى ، ساعة فساعة ، لأضع رسماً جميلاً لبلادي النائرة .. بلاد التسيير الذاتي والثورة الزراعية ، وتأميم جميع الثروات الطبيعية ، والمسيطرة على تجارتها الخارجية ، والمتصنة ، والمستشفة ، والواقفة إلى جانب جميع الشعوب المكافحة في العالم ، وإلى جانب مريدى الحرية والسلام والعدل .^(٢)

لاحظ الطاهر وطار أن عدداً من الشعراء وكتاب القصة والرواية تستلهم الموضوعات الخاصة بالثورة الجزائرية ، وبالتاريخ القومي ، وبحركات النضال ، بمعنى أنهم في الأغلب الأعم راحوا ينظرون إلى الماضي ، إلى الوراء . ومع تسليمه بأن هذا الماضي جميل ومشوق ، فإنه يحذر من التوقع داخله ، ومن عدم الالتفات إلى الحاضر السائر قدماً . إن ذلك قد يبعد بين الكتاب وبين حركة الحياة في مجتمعهم ، ويجعلهم لا يعيشون المشكلات التي قد تطرأ في حياة الناس ، وعلاقاتهم الجديدة بعد الاستقلال ، والقضايا التي تطرح نفسها أثناء فترة التشييد والبناء .

أما ما يشير إليه من موضوعات ومساائل يلزم الالتفات إليها ، والتعبير عنها ، أو تصويرها ، واتخاذ مواقف منها ، فإنها الثورة الزراعية ، والصناعية ، والثقافية ، ومساائل الإصلاح الزراعي . وكل ما يتصل بحياة الإنسان الجزائري الآن . فالشرطي جديد ، والموظف جديد ، والتاجر جديد ، والحاكم جديد ، والموت والحياة ، كلاهما جديد . في كيان السليخ من كيان آخر ، وراح يقيم أطر شخصيته وأسماها . وهو في سبيل ذلك يصادف عدداً هائلاً من الصعاب والتناقضات .

وكان طبيعياً أيضاً أن يحدد الطاهر وطار موقفه من أولئك الكتاب الجزائريين الذين كانوا يكتبون باللغة الفرنسية رواياتهم ، من أمثال مالك حداد ، محمد ديب ، كاتب ياسين ، وبخاصة أنه فوجئ بأن دارسي الأدب ومؤرخيه من الغربيين في أوروبا ، وفي بعض البلدان العربية كذلك ، لا يتصورون أن للجزائر أدباً غير هذا الذي يكتب باللغة الفرنسية . ولما كان هو واحداً ممن يحرصون على تأكيد الانتماء العربي ، وعلى إثبات الشخصية العربية للجزائر ، وعلى إعلان ما يجري من اجتهادات جادة ، في كل الجوانب والمستويات ، فإنه كتب محاولاً إقناع المثقف في المشرق العربي (بأنه يوجد في الجزائر أدب باللغة العربية ، وأن اقتصاره على معرفة كاتب ياسين ، ومالك حداد ، لا يعني تعمقاً في المعرفة ، فهؤلاء عملة صعبة ، تجعلها أدائها في تناول العالم أجمع ، بل قد يعني تقصيراً ليس في حق زملاء يحاولون الإسهام في إثراء المكتبة العربية ، أو في حق شعب يجاهد لاستعادة إحدى مقومات شخصيته - التي استهدفت ولا تزال تستهدف للغزو الاستعماري والإمبريالي - وإنما في حق نفسه بالذات ، كمتقن لا يكلف نفسه عناء إطالة عنقه ليري ، من هناك خلف

بعض الأسماء التي وصلته عن طريق الترجمة (٢٣) . إنها صرخة في وجه الذين لا يبحثون عن الأدب المكتوب باللغة العربية في الجزائر ، الأدب الواقعي الاشتراكي على وجه التحديد ، الذي صدر عن كتاب عرب ، يؤمنون بعروبتهم ويعتزون بها . ويلتزمون التزاماً داخلياً نابعاً من وعيهم الذاتي ، وإدراكهم الموضوعي لما يحيط بهم ، بضرورة التعبير عن واقعهم ، وإنسان مجتمعهم ، ولحظاته الحاضرة . وأيامه المستقبلية .

• • •

والكتاب الجزائري الطاهر وطار من مواليد ١٩٣٦ . صدر له حتى الآن ، مسرحية «المحارب» ومجموعات من القصص القصيرة هي : «دخان من قلبي» و «الطعنات» و «الشهداء يعودون هذا الأسبوع» . أما رواياته فإنها «اللاز» ١٩٧٤ ، و «الزلازل» ١٩٧٤ ، و «الحواث والقصر» ١٩٨٠ ، و «العشق والموت في الزمن الحراشي» التي يعتبرها الكتاب الثاني لروايته الأولى «اللاز» . وقد صدرت عن دار ابن رشد للطباعة والنشر بيروت ١٩٨٠ .

وفي كل هذه الأعمال ، يبدو موقف الكاتب شديد الوضوح : فكرياً واجتماعياً وسياسياً . فهو يؤمن بالاشتراكية كحل حتمي لمشكلات المجتمع الجزائري ، ويتنصر للطبقات العاملة ، زراعياً وصناعياً ، وينبذ البورجوازية وأصحاب الأرض وكبار أصحاب الثروة ورأس المال . وهو يؤيد الثورة الشاملة ، الجذرية ، التقدمية . وهو في قصصه وروايته ، واقعي اشتراكي ، يلتزم بكل ما طالب به الواقعيون الاشتراكيون . لذا فإن كتاباته تسربت إليها ملامح ضعف سبق لها أن تسلت إلى كتابات الواقعيين الاشتراكيين منذ زمن طويل ، كالمباشرة ، والخطابية ، وتغليب الهدف الثوري على حركة الشخصيات ، والأحداث الفنية ، والحوار الحلي ، والبناء الدرامي .

إنه لا يخفى التزامه بكل ماورد في الميثاق الوطني الجزائري ، وبالانتماء السياسي والاقتصادي والثقافي الذي كانت تتبناه السلطة الثورية أيام حكم الرئيس الراحل هواري بومدين ، لأنه يرى ، بل يعتقد ، أن هذا هو الطريق الصحيح لبناء الجزائر الاشتراكية . ومن ثم جاء احتفاله بالمفوضين السياسيين والاجتماعيين في رواياته . وقد كان ذلك نتاج اشتراكه في الثورة من ناحية ، والمرحلة السياسية التي كبت فيها أعماله من

ناحية أخرى ، وحاجة القارئ - بالعربية - في الجزائر من ناحية ثالثة .

وكل هذه العوامل لم تكن تسمح بالحلم والرومانسية واليوتوبيا والإلغاز والتضمين والرمز . وإنما كانت تتيح الفرصة للكلمة الواقعية ، الصريحة ، الصادقة ، المباشرة ، التي تنقل إلى القارئ صورة أمينة عن المناخ الذي عاشته الجزائر ، والمشكلات التي يعاني منها إنسان اليوم . كما أن اشتراكه في الثورة اشتراكاً مشلولاً ، جعله مدركاً لأبعاد الصراع الذي كان يدور بين الثوار بعضهم والبعض الآخر . وبينهم - مجتمعين - وبين القوى غير الثورية التي كانت تعمل على شل حركة الثوار . ومن خلال الثورة استطاع أن يتبين قيمة الإنسان العادي البسيط وإسهامه الحقيقي في النضال من أجل أمته . وهذا ما تؤكد روايته الأولى «اللاز» .

في «اللاز» .. يحاول الكاتب استكشاف من الثوار الحقيقيين ، الذين يخرجون من قاع المجتمع . ومن باطن الأرض القوارة ، ليناضلوا ، وليخططوا . وليحلموا ، وليدفعوا أرواحهم ثمناً لوطنيتهم . فالثورة بهم ، ومنهم ، ولأمتهم ، أمثال «اللاز» . هذا اللقيط الذي لا تتذكر ، حتى أمه ، من هو أبوه . وكأنما التقطته من بين الرماد مثل الدجاجة . برز إلى الحياة يحمل كل الشرور . كان في صباه لا يفارق أبواب وباحات المدارس ، بضرب هذا ، ويختطف حفظة ذلك ، ويهدد الآخر ، إن لم يسرق له النقود من متجر أبيه ، أو الطعام من مطبخ أمه . حتى إذا جاء يوم الأحد يادر إلى الملعب ، شاهراً خنجره في وجوه الصغار حتى يترلوا عن إرادته ، ويكثروه منه . نارة بدورو لكل لاعب ، ونارة يشتت ، فيطلب عشرة . لم يكن يحدى معه ، لا تدخل الآباء . ولا تدخل «الشاميط» ، بل الويل كل الويل لمن يتجرأ ، ويبلغ عنه أباه ، أو أخاه . مكابر ، معاند . وقع متعنت ، لا ينهزم في معركة ، وإن استمرت عدة أيام ، يضره المرء حتى يعتقد أنه قتله ، لكن ما إن يتعد عنه ، حتى ينهض ويسرع إلى الحجارة . أو يرتجى على خصمه . وإن قاته ذلك في نفس اللحظة أو اليوم ، أعاد الكرة مرة ومرة . مما جعل الجميع ، كباراً وصغاراً ، يهابونه ، ويتحاشون الاصطدام معه ، ويتنازلون له عن حق أو باطل ... اللقيط ، كلما كبر ، واعتقد الناس أنه سيهدأ ، أو على الأقل تخف وطأته ، ازداد سعاره ، ونمت فيه شرور ، لم تكن لتتوقع (٢٤)

باعتبارها أناسي . وهذا يؤكد أنه لم يصف إليها من الصفات الخارقة للعادة ، اللامعقولة ، ما يجعلها غريبة ، بعيدة عن المعقولة والتصديق .

ويتأكد لنا ذلك أيضاً ، في تصويره للخونة من الجزائريين أنفسهم ، أمثال الحركي الذي فر من الثكنة ، والذي أرسل - كجاسوس - للاطلاع على الشبكة التي يتم بواسطتها تهريب الجزائريين من صفوف العسكر الفرنسيين ، وبعطوش الذي استخدمه الفرنسيون في التكتيل بخالته «حيزية» وزوجها الذي هو عمه في نفس الوقت . وكيف أنه عاشرها أمام زوجها - عمه - مرة - ثم فلك بها ، وقد جنت في المرة الثانية ، وانتهى أمره معها بأن مزقها بالفأس ، وما لبث أن فتتها برصاصات مسدسه (٧) .

وعلى هذا النحو تحفل صفحات «اللاز» بالنقد لكل الأوضاع والأفكار والشخصيات والمواقف التي يراها الكاتب من وجهة نظره غير سوية . ومنذ الصفحات الأولى للرواية تطالعنا آراؤه الناقدة ، فهو لا يرضى عن أولئك الذين يستمرون شهداء الثورة ، ويذهب إلى أن الشهداء الذين شاركوا في الثورة من قدامى المهاددين ، قد تحولوا إلى بطاقات تبرر لذريتهم أن يحصلوا على منح مالية كل ثلاثة أشهر (أنانيون نرضى أن يتحول شهداؤنا الأعزاء إلى مجرد بطاقات في جيوبنا ، نستظهرها أمام مكتب المنح ، مرة كل ثلاثة أشهر ، ثم نطويها مع درسيات في انتظار المنحة القادمة) (٨) .

وآباء الشهداء لم يعودوا يملكون إلا الارتفاق وانتظار الموت ، لا شيء إلا لأن أبنائهم اشتركوا في الثورة واستشهدوا فيها (الشيخان على رؤوسنا تكاد تقطر وسخاً ، البرانس مهلهلة ، رثة ، متداعية ، والأحذية مجرد قطع من الجلد أو المطاط ، تشدها أسلاك صدئة ، والأوجه زرقاء جافة . ليس لنا من الماضي إلا المآسي ، وليس لنا من المستقبل إلا الموت . نتأمل كالجرائم ، وليس غير) (٩) . لعله يطالب بتكريم هؤلاء ، أو بضمان حياة وادعة هائلة ، ومستقبل أفضل .

وإذا كان الكاتب يدع شخصياته تعبر عن أفكاره حياً ، فإنه في غالب الأحيان ، يعلو صوته ، وترفع نبراته ، وبخاصة عندما تختل المناقشات السياسية ، ويطول أمرها . فثمة مناقشات سياسية بين زيدان وأخيه وقدر ، حول تجميع الشباب ، والمعارك ،

الرواية ، وجعل عنوان الرواية هو اسم هذه الشخصية . ولعله عن طريق تلك الملامح الظاهرة تمكن من اقتحام غرفة الضابط المحدث الشاذ ، الذي لم يسمح لأحد بانتهاك أسرار الدفينة سوى «اللاز» . ومن ثم سخر «اللاز» بذكائه وحسنه القوي ووطنيته الحادة ، موقفه ، لخدمة الثورة والوطنيين الشرفاء : «تبقى حجة واحدة ، قوية بعض الشيء ، في فائدة اللاز ، هي أنه لا أحد ، يستطيع نسبة خيانة واحدة معينة له . وجميع الذين يلقى عليهم القبض ، ويمكثون تحت التعذيب في الثكنة ، بعد خروجهم ، يشنون على اللاز للخدمات التي يقدمها لهم . إنه لم يشهد أبداً ضد أحد ، ولم يتردد مرة في أن يشهد لفائدة من يستشهده . كما أنه لا يتوانى عن تقديم التبغ ، والماء ، لكل من يطلبه ، مع أن الخونة الحقيقيين هم الذين يقومون بتعذيب إخوانهم .» (١٠)

قريباً من مستوى «اللاز» الاجتاعي والنضالي ، تقدم الرواية عدداً آخر من الشخصيات العادية ، ليكونوا - جميعاً - تجسداً لحركة الشعب الجزائري في ثورته ، بمعنى أنه لم ينتخب شخصياته من القيادات التاريخية أو الزعامات الشهيرة ، بل التقط أناساً عاديين جداً ، يؤدون دورهم الوطني اللازم ، من أمثال حمو ، قدور ، زيدان ، آحمزي ، سي العرجي ، يستخدمون في كفاحهم وسائل بدائية متاحة للتسلل ، ولتهريب الجنود ، وللمقاومة ، ولتقلل الأخبار والمؤن والسلاح ، ولخداع العسكر الفرنسيين .

كذلك فإنه يحركهم حركة طبيعية إنسانية ، ويقدم أحلامهم البسيطة ، وخطاياهم اليومية ، وممارستهم للجنس أو للحب ، كما نجد ذلك في تصديره علاقة قدور بزيينة ، وعلاقة حمو بالأخوات الثلاث : دايمجة ، مباركة ، خوخة . واللاز نفسه ، بعد أن ارتدى زي السارجان ، الذي ضربه ضرباً مبرحاً ، والذي عذبه طويلاً وأجبره على الاعتراف بمعلومات عن زملائه ، لم يغفل الكاتب الجانب الإنساني لديه ، وكيف نراه يطلب الخمر قبل التصريح بما يريدون . وعندما جاء رفاقه ليأخذوه بعيداً ، وليساعدوه على الهرب ، لم ينس قارورة الكحول ، التي وثب نحوها واختطفها ، وبسرعة ورشاقة قذف بها في جيب سرواله ، وتبع الجماعة التي انتظمت في صف كما لو أنها إحدى دوريات التفقد ! وهذا حرص من الكاتب على التعامل الإنساني المعقول ، القابل للتصديق ، مع شخصياته ،

هذه الشخصية المتناقضة ، الشاذة ، الشريرة ، سرعان ما تتحول بكل قواها هذه ، إلى أنون الثورة ، فتصبح حجر الزاوية في كل الأعمال القاهرة التي لا يقدر على أدائها إلا «اللاز» وحده . وقد وفق الكاتب في إقناعنا بدورها ، وبصدق نحوها ، حتى سيطرت على المساحة الكلية للنص الروائي . بل إن الكاتب يعتمد أن يثر بين صفحات الرواية تنقاً من الأخبار الخاصة باللاز ، وبماضيه ، دون أن يفاجئنا بتاريخ حياته منذ الصفحات الأولى . وكان كلاً أدرك أن إحساناً بهذه الشخصية الجادة قد يتواري ، إذا به يلتقط لحظة مشرقة بطولية ، ويسلط عليها أضواءه الغامرة ، فيعمق لدينا الشعور القوي بقيمة «اللاز» ، وبأهميته ماضياً وزعيماً : «جنديان

يجران اللاز من ذراعيه ، وثمانية يستحثونه السير بالكلمات ، والضرب بمؤخرات البنادق ، بينا الدماء تتطاير ، من أنفه ووجتيه ، وجهته وشفتيه ، وهو يترنح تارة ، ويقاوم أخرى ، صاباً سَيْلاً من الألفاظ الداعرة ، شائماً لاعتنا الرب وعباده . المنظر عادي بالنسبة لجميع المشاهدين ، عدا قدور الذي ظل ، لحظة يراقب كل حركات اللاز ، ويقلب كل كلمة يتفوه بها ، إلى أن بلغ الموكب باب متجره .. بذل اللاز ، آخر جهده ، حتى تمكن من التوقف ، ثم نظر إليه وبصق في وجهه مزججراً : راقم المنظر ، يا غنازير حانت ساعتكم كلكم .» (١١)

عندئذ يدرك قدور مغزى تحذير «اللاز» للمناضلين الثوار . ارتضى أن يكون الضحية . وخشى أن يقع رفاقه في أيدي السلطة الاستعمارية الفرنسية . ذلك أنه ظل يحتال على الحياة ، وعلى الناس ، وعلى الفرنسيين ، فبادر إلى مصادقة العسكر ، وصار يتردد على الثكنة ، إلى أن اقتحم مكتب الضابط الفرنسي نفسه ، ولم يعد بفادراً ، فلا أحد يمكن أن يشك فيه ولو للحظة واحدة . ففى الجزائر يطلق هذا اللفظ « - اللاز - على الإنسان الذي لا تسمى رؤيته تشاؤماً منه ، أو نفوراً وعدم ارتياح إليه ، وإن كنت - في نفس الوقت - مضطراً بحكم الظروف لمقابلته .

لكن على مستوى أوراق اللعب ، يعتبرون الـ الرقم الفائز دائماً ، والمتقلب أبداً ، في حين أن اللفظة في الإنجليزية تعني : الحمار ، أو الشخص الأبله ، الأحق ، العنيد ، أو ذلك الذي يتصرف بحماقة ، جاعلاً من نفسه سخرية الناس ! استطاع الكاتب أن يجمع في شخصيته الفنية - «اللاز» - كل هذه الأبعاد . وبرغم ذلك جعله الشخصية المحورية في

والخرق ، والوضع الذي أصبح عليه الناس من فقر وبؤس وعسرى وجهل ومرضى وظلم . (صفحات ٤٤ ، ٤٥) . كما أن هناك اجتماعاً مطولاً دار فيه حوار بين زيدان ورفاقه المناضلين ، نجده قد طال بشكل مسرف (ص ١٧١) ، وليس ثمة ما يدعو إليه من الناحية الفنية . وقد كان التلميح كافياً جداً بدلاً من الإسراف في الحوار الصارخ المباشر .

وشخصية الكاتب سافرة جداً عندما يكون الحوار حول التناقضات الطبقة ، حيث يكشف عن وعيه الطبقي ، وانحيازه الحاد للطبقات المطحونة . الثورة - في نظره - ثورة طبقية لتحقيق الاشتراكية بين فقراء الجزائر ، أمثال اللّاز وحمو وقدور وسى القرصى . وبين أغنياء الجزائر والبورجوازية الفرنسية الغازية المستعمرة . ومن ثم فإنه يرى انفصال الحق ينبغي أن يكون في جبهتين ضد قوتين متحدثتين : ضد الاستثمار أولاً ، والبورجوازية المتعقنة المرتبطة بالمصالح الاستعمارية ثانياً . وهذا واضح جداً في ص ٢٠ ، ٥١ . وفي غيرها . (ينبغي أن أهتم به أكثر ، وأعمق وعيه الطبقي) ^(١١) ، (المهم في الوقت الراهن أن يقوى إيمانهم بوطنهم ، وبحريته . وعلى مر الزمن سيكتشفون بأنفسهم أن الأغنياء مثلهم مثل المستعمرين ، أعداء اليوم ، وسيظلون أعداء ما داموا موجودين ، وحتى إذا ما قهروا ، وأحنوا رؤوسهم للعاصفة ، فإنهم سرعان ما يسترجعون وسيسيطرون على الوضع) ^(١٢) ، (هذه الحركة ينبغي أن تتبنى الصراع الطبقي من الآن ، وإلا بقيت مجرد حركة تحرر . الخطر كل الخطر أن يحولها الاستثمار إلى صالحه ، فيعلن عن انتهائها ، ليخلف الوطن بين أيدي العملاء والصنائع) ^(١٣) .

والهدف من كل ذلك واضح أيضاً : (الصبح هو الحق . وهذه البلاد ليس فيها حق ، لكن سيأتي يوم ، ولا يبقى في الوادي إلا الحجارة ، إلا الصبح ، إلا الحق . يخرج الفرنسيون ، يفقر الأغنياء وينعمون ، ينال جميع الناس على الشيع . نقرأ كلنا . نتعلم العربية والرومية ، بما فيها الإنكليزية والألمانية والروسية . يصبح الحاكم من عندنا . الشانبيط ، والحواجة ، والقائد ، والشرطي ، منا . نصير فاهمين ، نظلفين ، جميلين ، محترمين ، كالفرنسيين) ^(١٤) .

أياً ما كانت المآخذ الفنية القليلة التي قد تؤخذ على رواية «اللاز» ، فإن الطاهر وطّار يُعَدُّ نشره هذه

الرواية ، جعل كل الأنظار تنحى إليه ، كما سبق أن انجذبت إلى عبد الرحمن الشرقاوي بمجرد صدور روايته «الأرض» . كل منها كانت علامة على طريق ، وحملت رؤية جديدة ، وحركت واقعاً آسناً ، واستهدفت شيئاً أبعد ما يكون عن التسلية والترفيه . كل منها تصدر عن معاناة فعلية ، ومعاشة واقعية لا متخيلة ، وكل منها نشع بما للغة العربية من دلالات قوية نافذة ، بالرغم من بساطتها وسهولتها .

وبالرغم من أنه كاتب مشارك في الثورة ، وينحاز إلى قواها الفاعلة ، فإنه لم يسلم بصراعاتها الداخلية التي كانت تحدث في صفوف الوطنيين ، وكأنه أراد أن يقول إن الصراع الذي بدأ ضد الاستثمار والتخلف والقهر ، انتهى إلى أن يصبح صراعاً بين الوطنيين أنفسهم . فزيدان والد «اللاز» ثوري شيوعي ، ينضم إلى الثورة عن وعي وعن اقتناع بحتميتها ، يتعدى ذلك إلى إقناع الآخرين بالالتحاق بصفوف المناضلين ، بيد أن الثورة تعدمه ، في موجة التطهير التي قادتها جبهة التحرير . بدعوى التخلص من الأحزاب ، حفاظاً على سلامة الثورة ، ووحدة صفوفها . لأن زيدان لم يتخل عن فكره الماركسي . ولا عن عقيدته . بل إننا نلاحظ أن الكاتب يصور الشيوعيين مثاليين متطرفين في وطنيتهم ، إذ إنهم اعتقلوا من قبل رجال الثورة وأودعوا محباً في قاع الجبل ، وفي الحب ، لا يدرون ما مصيرهم . ومع ذلك فإنه يجعلهم مناصرين تماماً لأهداف من اعتقلوهم ، ولا ينظرون إليهم إلا نظرة الرفيق إلى الرفيق .

والطاهر وطّار في هذه الرواية وفي غيرها ، نجاً تماماً من التأثير بتجيب محفوظ . ومعروف أن عدداً كبيراً من كتاب العرب ، وبخاصة في البلدان التي شهدت ظهور هذا الفن متأخراً ، قد ساروا في ضوء كتابات نجيب محفوظ . وعلى هدى أسلوبه . وهناك من راح يقلده مع تغيير في أسماء الشخصيات ، والأماكن . أمّا الطاهر وطّار فإنه لم يتأثر إلا بمؤثرين اثنين : عقيدته ورؤيته ، وواقع الحياة في مجتمعه ، ونأى بنفسه عن محاكاة نجيب محفوظ ، وعن التأثير بالكتاب الغربيين ، وكسب رواياته بشكل تقليدي ، ملتزماً بالبناء الفني المؤلف ، الذي لا يسمى إلى إغراب أو ثورة أو تعقيد .

في بعض الأحيان ، قد يوحى إلى قارئه بأنه يستغرق في ذكر تفاصيل جزئيات متباعدة ، لكن سرعان ما يكتشف القارئ أن هذه الجزئيات التي راح

يلملمها من هنا وهناك وهناك ليست إلا أشياء ضرورية ومهمة لخدمة الجو العام ، والمناخ النفسي الذي يسود الرواية . فأنت لن تعتقد فيما يثار حول «اللاز» ، دون أن تكون ثمة إشارات أو تلميحات إلى بعض التغير البسيط الذي طرأ على حياة أمه : «صارت تشتري السكر بالكيلو ، والقهوة بالعلبة ، والزيت باللتر ، بل إنها من حين لآخر ، تشتري علبة حلوى الترك ، أو شيئاً من الجوز أو الحم ، بينما كان الدخان لا ينبعث من كوخها إلا من سنة لأخرى .» وهكذا ، فإنه لم يسرف - لأنه كاتب واقعي - في تجسيد الحالة الاقتصادية للأمم وتضخيمها ، تأكيداً لما يثار حولها من أنها تقوم بدور القوادة للضابط الفرنسي الذي يرتبط باللاز بعلاقة غير مفهومة للعامة ، وإنما حاول أن يكون محدداً ومعقولاً ومنطقياً في تلمس مظاهر التحول والتبدل الاقتصادي للأمم .

• • •

وإذا كانت شخصية «اللاز» هي حجر الزاوية في أولى روايات الكاتب ، فإن رواية «اللاز» هي المحور الذي دارت حوله بقية أعماله . لدرجة أنه أطلق على روايته الأخيرة «العشق والموت في الزمن الحراشي» الكتاب الثاني لللاز . ولعله خطط لنفسه منذ البداية كتابة رباعية روائية : في الجزء الأول منها - «اللاز» - عالج قضية ثورة الشعب الكادح البسيط . طوال ثمانية أشهر ، إبان اشتعال الثورة . دون أن يكون مؤرخاً ، على الرغم من أن بعض الأحداث التي تعرض لها قد وقعت . أو وقع ما يشبهها : إذ وقف منها في زاوية معينة ، ليلقي عليها نظرة القصص الخاصة . ثم جاء الجزء الثاني مثلاً في رواية «الزوال» ، ليتقل إلى المرحلة التي واجهت فيها الثورة أعداءها الداخليين ، عندما بدأت تعلن عن التغيير المادي الاقتصادي في حياة الفلاحين . إن مجرد الإعلان عن الثورة الزراعية والإصلاح الزراعي هو كشف وتعرية للقوى المضادة التي أسفرت عن وجهها القبيح ، وراحت تخطط لاغتيال أحلام الفلاحين . وتوزيع الأرض خفية ، وتدمير عخططات الثورة . ولضرب كل المؤيدين لمثل هذه الخطوات الجريئة . «الشيخ بو الأرواح» - على سبيل المثال - وهو يبدو للقارئ محافظاً على القديم ، حريصاً كل الحرص على سبقاته كما هو - لا يرضى عن أي تجديد أو تطوير . بل إنه يلعن كل من يذكر هاتين الكلمتين ، لأنها ترتبطان بما يسمى «الاشتراكية» التي سوف تسلبه ما يتصور أنه حق خاص جداً له وحده . لذا اصطفت نظره إلى كل شيء بصيغة معادية ، نافرة ، رافضة . فهو يرفض عدد السكان المتكاثر في مدينة «قسنطينة» ، كما يرفض التسولين والتسولات . وينفر

من الحركة المطردة المتصاعدة ، ومن زحام الناس في الشوارع ، ويطرّد الألوان والروائع ، ويلعن العمال وتواجههم في المدينة . وأحداث الرواية تقع في مدينة «قسنطينة» بعد الاستقلال بتسع سنوات .

وفي الرواية تركيز على شخصية «بو الأرواح» رمز التخلف ، والرجعية . ونمّة تعرية الشخصية من الداخل ، وبخاصة في القسم الخامس المعنون : «جسر المصعد» ، إذ يتعمقه الكاتب رغبة في استنكاه داخله ، وغرائزه ، ورغباته المعقدة المتناقضة ، بل إن الكاتب يفعل نفس الشيء مع الجد والأب ، ومعظم أفراد أسرته . يريد بذلك أن يكشف عن الخزي واللاخلق والبواعث الدفينة وراء سلوكه الزاهن . وهو يرد كل تصرف حاضراً آتياً إلى بواعث قديمة كاتمة ، وكأنها موروثه لدى الجد والأب . ثم ظهرت آثارها في نفسية «بو الأرواح» نفسه . منذ شب عن الطوق ، في علاقته النسوية ، وزيجاته السابقات . وعقمه ، وجشعه ، ورغبته العارمة في الاستئثار بالمال والعلم والجنس والأرض .

ولعل هذا القسم من الرواية هو أبعدا عن المباشرة ، والإيضاح ، والخطابية ، وأقربا إلى الفن الصحيح . ولم يفصل الكاتب هذا الخيط النفسي عن الموقف العام للشخصية منذ بداية الرواية . حيث يتبلور إحساسها الكلي إزاء التطور العام والخاص الذي يلاحظه حوله . فكل شيء يتغير ويتطور إلى الأفضل : الأقارب الذين لم يتعلموا ، أدوا دورهم الوطني وواصلوا الكفاح في ميادين أخرى ، ومن كان يتصور أنهم أراذل القوم ، استطاعوا أن يغيروا مجرى حياتهم . أما «بو الأرواح» فإنه الوحيد الذي ظل على حاله ، متشبساً بأفكاره ، متقوقعا داخل مصالحه الخاصة . منحازاً إلى نفسه الخربة التي تريد تدمير كل جديد ، وتنتظر الزلزال الذي يحطم كل ما جدّ على حياة الناس والمدن .

(الطاهر النشال ضابط سام يحل ويربط . عمار الحلاق شهيد . نينو الدلال الخائن ، أب لشخصية . باباي المقلّس راض عن وضعه . سعدان مهرب الصابون والمخدرات صهر لضابط سام يحل ويربط . صدقت يا رسول الله . صدقت يا حبيب الله . من علامات قيام الساعة أن يتناول الحفّاة العراء . رعاة الشاة في البنيان . وأن تلد الأمة ربتها ، وأن يغلب الأسفل على الأعلى ، وأن لا يبق هناك أسفل وأعلى . فتلك علامة قيام الساعة . وها هي تحل . إن زلزلة الساعة شيء عظيم) (١١)

والرواية كسابقتها مكتوبة بشكل تقليدي . حول شخصية واحدة ، وفي إطار زمن لا يتجاوز الساعات الست . ونلمح فيها ثقافة الكاتب العربية ، ومعاشته للتاريخ العربي الحديث . حين يربط بين بعض ما يحدث في الجزائر ، من مظاهر سلوكية وأخلاقية . وما يجري في بقية البلدان العربية بثرث المغرب

العربي ، تبرزها مناقشاته الدائمة لابن خلدون . وتحليله نظريته ، وإمعانه النظر في آرائه الخاصة بالمدينة وال عمران والبدو والحضر وما إلى ذلك .

...

وبقنجم الطاهر وطّار في روايته الثالثة (الحوات والقصر) على الطبقة الحاكمة حصونها وقلاعها . وأسوارها المنيع . بعد أن خرجت من قاع المجتمع . لتختصم على القمة . إنها القوى الثورية المصطنعة . التي نبئت من أصول شعبية فقيرة . وارتقت باسم الشعب . حين أجادت التعبير عنه بشكل مقتل ومزيف ومصنوع . وسرعان ما يكتشف الناس العاديون أن هذه القوى التي تبش المصالح والدعاة ، والأصالة ، والتي نفتت وحدة الجماعة ، وتحطم الاستقرار النفسي والأمن الاجتماعي . والتي تستشر الفقر لإذلال المطحونين . والجنس لا متصاص دم الأصحاء . هذه القوى المستلبة المستبدة . ليست إلا مجموعة من اللصوص ، يفتأون العميون الحاملة . ويثيرون الأيادي الكادحة الفاعلة . ويفتكون بالعذاري . ويثيرون الرعب والفرع في نفوس كل الناس .

ولأول مرة يستخدم الكاتب الرمز . وهو رمز شفاف أقرب إلى الفهم والوضوح منه إلى الغموض . وقد توصل بالرمز . ليقول كل الآراء والمعايير التي أشرنا إليها . اصطنع شخصية «على الحوات» - الصياد - لتحمل كل الملامح الشعبية المتأصلة ، كالتفاني في خدمة الجماعة ، والحب . حتى لمن يظهرون العداء ، والذكاء المتوقد ، الذي يستعان به في أشد المواقف تعقيداً . لخدمة الناس . ولخيرهم . والصبر للوصول إلى الهدف الإنساني . وهو يصادف عدداً من القرى . لكل قرية منها أناسها . وأفكارهم . ومطالبهم . قرية الأعداء - قرية التحفظ - قرية الاحتجاجات - قرية التساؤلات . وكل قرية ترمز إلى معنى أو فكرة . كما أن السمكة الكبيرة ليست إلا رمزاً .

ولا يتصور أحد أنه يهيم في الخيال الرومانسي اللا محدود . ومنها بدا خياله . فإنه يعكس الواقع . في صور تدعو إلى التساؤل عن إمكانية تواجدها . والحق أنه أراد أن يصرح بأن الواقع المرزى من الغربة والشذوذ ، بالشكل الذي يجعل الناس يتساءلون عما إذا كان معقولاً وجود هذه الصور الغريبة ؟ وإذا كان تصور وجودها - خيالياً - غير ممكن وغير قابل للتصديق ، فما بالنا بها وهي واقعية وموجودة بالفعل لا بالقوة . والناس يعيشونها لحظة بلحظة . ويوماً في إثر يوم ؟ !

وما لاحظناه في «اللاز» نلاحظه هنا . وهو أن الكاتب يضرب على وتر الشخصية الشعبية . المتفافة والمتخبة من وسط الجاهليين . إن «على الحوات» إنسان عادي بسيط ، أحب الناس فأحبوه . وأخلص

لهم فأخلصوا له ، وصاروا سنداً يستند إليه . حمل همومهم ومشاكلهم . وسمى من أجل التعبير عنها . في مواجهة الزعماء المستغلين الذين ينتهكون الحرمات ويمتصون دماء الناس . وإذا به يدمر هو نفسه ويمزق تمزيقاً ، وإذا بالناس يلتفون حوله ويفتدونه . إنه رمز للشعب العامل الطيب . الذي يتنصر في النهاية . ويمرر أعداء الشعب من الحكام اللصوص . وأيضاً فقد كان الكاتب حريصاً على تبيان أن قرية الأعداء أشبه بالنظام الشيوعي الصارم . لكنها القرية المتقدمة - تكنولوجياً وفكرياً - عن باقي القرى التي مرّ بها «على الحوات» . وهذا هو الانعطاف الذي يسفر عن نفسه في كل روايات الطاهر وطّار .

وهناك أقوال جريئة مبثوثة هنا وهناك . وأياً ما كانت الشخصية التي تصدر عنها . فإنها أقوال المؤلف أولاً وأخيراً . والأمثلة على ذلك كثيرة . «إن القصر لا يمكن أبداً أن يعرف شفقة أو عطفاً . العطف والشفقة لا يدخلان قلوب اللصوص إطلاقاً . كيف يشفق أو يعطف اللص ؟» (١٢) . «القصر يقول لجميع الخيرين ، في شخص على الحوات . إذا كنتم حقاً تحبون السلطان وتكونون له الولاة الثام . فما عليكم إلا اتباع أهل قرية التصوف والانضمام إليهم» (١٣) . «منذ عصور طويلة . لم يتقدم واحد من الرعية . لينبت ويؤكد صناعته . ولقد كشف على الحوات عما كنا نعمل على كشفه منذ تسع وتسعين سنة . أثبت أن القصر شيء . وأن الرعية شيء آخر . وأن نظرة القصر إلى الرعية . هي نظرته إلى الماشية والطيور والخنافس والدواب . وغير ذلك مما خلق . ليؤدي له خدمة . وليس ليتلقى منه خدمة» (١٤) . «أن تنهم بالشعوذة والسحر فحرق . أو أن يطلب منك سمكة من هذا النوع كل يوم فتعجز وتقتل . أو أن تحسد على ما قد تنال من نعمة فتقتل . هل فكرت جيداً يا على الحوات» (١٥) . وأخيراً ، هؤلاء إخوة على الحوات ، المجرمون السفاحون . لقد اعترفوا في الساحة وكشفوا عن سرائرهم الخبيثة . هذا هو العرش إذن» (١٦) .

...

ويعود الكاتب مرة أخرى إلى أرض الواقع . في آخر رواياته «العشق والموت في الزمن الحراشي» . ١٩٨٠ . وهو في هذا العود يختار أبطال روايته . مجموعة من شباب الجامعة . ممن تطوعوا للمشاركة في أعمال الثورة الزراعية . إنهم جيل جديد مختلف عن قدامى المجاهدين . يعرفون مناضل العالم الثالث . ويؤمنون بالثورة . ويدركون أبعاد التناقضات الطبقة المحدقة بهم . يعيشون لحظات المراهقة الفكرية . وإن كانوا قد تخلصوا من عقد الجهل والفقر واضطهاد العدو المتفوق .

وخلال فترة التطوع القصيرة في إحدى القرى الجزائرية ، تثار خلافات بين المعسكر الرجعي من بعض

الشباب الدخلاء من أمثال مصطفى ، والمصكر الثوري الذي تمثله جميلة وثريا وغيرهما . لكننا لانظر بمستوى فني من الصراع الدرامي . إذ انحصرت الخلافات في مجرد مناقشات بيزنطية لفظية ، حوارات شباب مراهق دينياً وسياسياً ، لدرجة أننا نجد قسراً بعينها مكررة من روايات الكاتب السابقة ، فضلاً عن أنه انتهى إلى حشو روايته بآراء الفلاسفة ، والثوار ، والأدباء ، والشعراء ، من الفرنسيين والعرب والصينيين والفيتناميين والأتراك .

والأكثر من هذا مدعاة للدهشة أنه عندما يستشهد بأقوال « بابلونيوودا » و« لينين » في « المختارات » مثلاً ، يحدد المجلد والجزء وموضوع الفصل وابن السلطة وابن الثورة المضادة ، ويشير إلى المصدر في الهامش ، واسم المترجم ، وتاريخ الطبعة ، وكأننا بعد بحثاً ولا يكتب رواية فنية .

ولأول مرة نجد في هذه الرواية بينهم اهتماماً فائقاً بذكر دوره متاضلاً ورفيقاً لحواري يومين ، ومشاركاً فعلياً في الثورة الجزائرية : (أعرفه منذ الخمسينيات ، وأعرف بالتقريب كل تركيبات فكره . لقد استمعت إليه يتحدث ، بعد عودته من مؤتمرات طرابلس ، وتركته مرة ينتظر ، خلال نوبة حراسة كنت أقوم بها ، قرابة العشرين دقيقة ، تحت الشمس المحرقة في انتظار أن يحضر رئيس فرقة الحراسة ، وعشت حتى الأعماق فترة إعلان تمرد من الحكومة المؤقتة بكل شجاعة ، وأجريت معه حديثاً صحفياً يوم لم تكن الأمور بيده ، لعله أول تصريح سمع لنفسه بإعطائه بعد الاستقلال ، ونشرت كل كلمة قالها في خطبه ، ولدي تفسير لكل حركة قام بها . وقد تحدثت أكثر من مرة . كان على أن أعدها ، بحكم ممارسة الكتابة ، وبحكم تواجدي السياسي معه ، وأيضاً بحكم يساريي التي لا يمكن أن أتطهر منها وأنا فتان محكوم عليه بالتوق إلى الأمل فالأمل . إنني أعرفه كما أعرف نفسي) (٢٠)

وكثيرة هي الصفحات التي أشاد فيها بدوره بوصفه كاتباً استطاع أن يدخل إلى التاريخ الأدبي والنقسي والاجتماعي في الجزائر ، شخصية « اللاز » التي تحمل معاني عظيمة متعددة ، والتي تجسد نضال الشعب وآلامه ، وما تزال تحرس الثوار ، وتظهر في الوقت اللازم ، بحيث أصبح « اللاز » في نظر الكاتب وعلى لسانه ، نموذجاً فريداً يجد فيه كل جزائري نفسه ، وكل شعب مناضل حر يجد فيه رؤيته الآتية والمستقبلية ، فهذه الشخصية رمز لما كان ولما هو كائن ولما ينبغي أن يكون . اللاز موجود في كل جبل ، في كل مكان ، وكل زمان . اللاز كائن وغير كائن ، كائن حيناً حللنا وحيثاً ولينا وجوهنا ، اللاز بملأ الدنيا . في الجزائر ، والمغرب ، وتونس ، ومصر ، والهند ، والسند ، اللاز حق وغير حق ، اللاز هو الشعب ، والشعب هو المستقبل . وأن الإيمان بالمستقبل هو سلاح كل مناضل ومناضلة . على هذا النحو ينو

الكاتب بعقريته في رواية « اللاز » : (برهما ، في رواية اللاز كان عبقرياً حقاً ، استطاع وهو يتحدث عن حوادث داخلية محضة ، ذات طابع خاص ، تجري ببلادنا ، أن يستشف جوهر حركة عهد الناصر . ربط بين ما يجري عندنا وما يجري عندهم ، وكما لو أنه يمسك بخيوط القضية كلها . كان شمولياً وكان ذكياً . لم يربط بين مجريات الأمور في مصر والجزائر فحسب ، بل أشر حركات العالم الثالث كلها ، وجعل إمكانية ارتباطها القريب أو البعيد بالإمبريالية وبعدها الأمس واردة جداً . لقد حدد بالتدقيق ، الحركات الثورية من عبر الثورية ، وترك كل الاحتمالات ممكنة لمستقبل الجزائر) (٢١)

نجد ، بعدئذ ، تفرقاً بين ظروف الثورة في مصر وفي الجزائر . وآراء وأفكاراً سياسية كثيرة جداً . وحديث الكاتب عن نفسه بطول ويطول ، دون لف أو دوران . بكل الوضوح والمباشرة . هناك صفحات كاملة تعتبر ترجمة شخصية للكاتب ، وصفحات أخرى أقرب إلى أن تكون مقالات سياسية ، أو نقداً اجتماعياً صريحاً . ولا أحد على الإطلاق يشك في أن الطاهر وطار « مثقف ومناضل وطني نزيه » ، لكن التصريح بذلك في عمل روائي ، بصدم القارئ الذي ينبأ لمباشرة رواية موضوعية . إن تضخم الذات إلى هذا الحد ، ربما جاز في مجال آخر غير الرواية ولدي قراء لا يتوقعون من الكاتب الواقعي الاشتراكي طغيان الأنا والذاتية بهذا الأسلوب اللافني . ودون داع أو ضرورة تفرضها أحداث الرواية وموضوعها الأساسي

إنه يجعل من كتاباته أناجيل ودساتير وتعاليم ، ولم يعد ذلك يجني على أحد ، فقراؤه يعرفونها ويحفظون كلماتها ، ويمشقون أبطال رواياته . لقد حوّل بعض شخصياته الروائية - في صفحات روايته الأخيرة - إلى ما يشبه الشخصيات الحضارية التاريخية المحفورة في ذاكرة الشعب . فالتاس يتحدثون عنها ، ويذكرون مواقفها ، ويشيدون ببطولاتها ، وهكذا . وهو يفرض على قارئ روايته هذه ، قراءاته وكتابه الذين يفضلهم ، أمثال « مايا كوفسكي » و« منجواي » و« كامي » و« كاتب ياسين » . وينقل عنهم بعض العبارات والفقرات ، كما يستشهد بأشعار بعض الشعراء ، ويدون نماذج من شعرهم .

هذه المساحات الهائلة التي شغلها المناقشات ، والحديث الشخصي ، أفقدت كثيراً من الفصول حيوية الصراع ، وحرارة الأحداث ، والتمتع في نفسيات الشخصيات . ولعله أيضاً ابتعد بالقارئ عن الواقع الفوار المتحرك الحي ، وجعله يتابع - فقط - آراء الشخصيات وأفكارها ومناقشاتها التي لا تخرج عن دائرتين اثنتين : الدائرة الأولى هي دائرة الشباب المتحمس للثورة الزراعية والمتهمة بالشيوعية ، والدائرة الثانية هي قوى الثورة المضادة للثورة من الداخل ومن

الخارج معاً ، أي من داخل صفوف الثورة ومن خارجها . ومما أضعف بناء الرواية ، عرض الكاتب لتلك الرسائل الغرامية التي كان يبحث بها يومياً أحد المعبدتين بكلية الآداب إلى « جسيمة » التي لا تحبه ، فلم يكن ثمة ما يدعو إلى تلك الفقر التي انتقاه الكاتب ، وهي مكتوبة بلغة شعرية .

ومع ذلك كله فإن الطاهر وطار يعد واحداً من أهم كتاب الرواية العربية في الجزائر ، وهم قلة يشقون الطريق في صعوبة بالغة . وهو في وسط هذه القلة القليلة يمثل الفنان الواعي القائد . الذي يضرب المثل لجيله وللأجيال القادمة ، على قدرة الفن الأصيل الجاد في الريادة والتوجيه ، وعلى إمكانياته اللا محدودة في التأثير والتغيير ، وأنه الساعد القوية التي تعد ركيزة أساسية من ركائز أية ثورة تقدمية واعية . وإذا كان ذلك قد تحقق - بشكل أو بآخر - من خلال بعض رواياته وقصصه القصيرة ، وإذا كانت تلك الكتابات في هذه الموضوعات المحددة ضرورة في أعقاب الاستقلال ، وفي إبان الثورة الزراعية والثقافية ، فإن على الكاتب أن يبدأ في ارتياد آفاق جديدة ، ومعالجة مشكلات جديدة ، تواجه الإنسان العادي في حياته اليومية . ولا شك أن الكاتب المستقبلي يؤمن - بما لا يدع مجالاً للشك - بأن واقع المجتمع الجزائري في السبعينيات والثمانينيات يختلف ، وأن القضايا تختلف . وأنه ينبغي أن تعدد أساليب التعبير عنها . كما يلزم ألا يقف الكاتب جامداً عند نقطة الابتداء لا يتعداها . وهذا من واقع الاعتقاد بقدرات هذا الكاتب الجيد ، الذي سوف تحتضيه أعلام الشباب من الكتاب المبتدئين ..

هوامش

- (١) انظر : « بانوراما الرواية العربية الحديثة » د . سيد حامد الساج - دار المعارف ١٩٨٠ ص ٢١٨ .
- (٢) اللاز - الطاهر وطار - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر ١٩٧٤ - ص ٨ .
- (٣) الزلزال - الطاهر وطار - دار العلم للملايين ١٩٧٤ ، ص ٦ .
- (٤) اللاز - ص ١٢ .
- (٥) اللاز - ص ١٦ .
- (٦) اللاز - ص ١٥ .
- (٧) أنظر تصديره الجيد لهذا المشهد . صفحات ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٢ .
- (٨ ، ٩) اللاز - ص ٩ ، ١٠ .
- (١٠ ، ١١ ، ١٢) اللاز - صفحات ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ .
- (١٣) اللاز - ص ٤٣ .
- (١٤) الزلزال - دار العلم للملايين ١٩٧٤ - ص ١١٤ .
- (١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩) الحوات والقصر ١٩٨٠ - صفحات ١٤٠ ، ١٤٣ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ٢٦٦ .
- (٢٠) العشق والموت في الزمن الحراشي ١٩٨٠ - ص ١٤٥ .
- (٢١) العشق والموت في الزمن الحراشي ص ١٤١ وانظر صفحة ١٨٦ ، ١٨٧ .

اللغة... الزمن..

دائرة الفوضى

□ عبد الرحمن الخانجي

كاذب . كانت عكس نحن إلى مناخات استوائية . وشموس قاسية . وآفاق أرجوانية .. كنت في عينيها رمزا لكل هذا الحنين .. وأنا جنوب نحن إلى الشمال والصقيع^(١) (لاحظ التنوع في استعمال الضمائر . ومسايسة اللفظ بضمه) . ومصطفى سعيد - بعد - كان على وعي بقبود اللغة . ومن ثم عمد إلى نوع من التفرد في تعامله معها . وقد شكل هذا «الوعي» منحى مهما في صياغة «موسم الهجرة» . (ولكن إلى أن يرث المستضعفون الأرض . وتسرح الجيوش . ويرعى الحمل أمنا بجوار الذئب . ويلعب الصبي كرة الماء مع السباح في النهر . إلى أن يأتي زمان السعادة والحب هذا . سأظل أنا أعبر عن نفسي بهذه الطريقة الملتوية)^(٢) ويقول الطيب صالح مؤكدا أهمية الأسلوب . وأن الأسلوب هو طريقة استعمال اللغة والتي هي المادة الخام : «اللغة مهمة جدا جدا .. حصل ليس بين الشكل والمضمون . بعض الكتاب ظنوا تغليب المضمون يعني إهمال الشكل . حتى إن كتابا كبارا جيدين يكتبون بأسلوب أقل ما يقال فيه أنه فيه الكثير من الإهمال . اللغة مهمة جدا جدا»^(٣) وهذه العناية باللغة . ممثلة في الأسلوب . جعلت في روايات الطيب صالح بعض المقاطع أقرب إلى الشعر منها إلى النثر . بما فيها من إيجاز وتصوير وإضمار وقطع وتكثيف . في إطار من الإيقاع والزرديد : «كان القمر يتسم بطريقة ما . وكان الضوء كأنه نبع لن يجف أبدا . وكانت أصوات الحياة في «ود حامد» متناسقة مناسكة . تجعلك تحس بأن الموت معنى آخر من معاني الحياة لا أكثر .. كل شيء موجود وببطل موجودا .. لن تنشب حرب ولن تسفك دماء .. وسوف تلد النساء بلا ألم . والموتى سوف يدفنون بلا بكاء ..»^(٤) ويقول في موقف آخر : «انفض السامر وقد أصاب الدم المسفوح كل أحد برشاشه .. مات الحب أو كاد

شخصيات الطيب صالح - مستفيدة من سيطرته على اللغة ووعيه بالزمن - تنتقل في سهولة ويسر بين الماضي والحاضر والمستقبل . فالماضي هو عالمها الشخصي . والحاضر هو ارتباطها وإحساسها بالعالم الخارجي . والمستقبل هو استقرار واستشراف لما «سيكون» . يداهمه «ما هو» «كان» . وتجربة «ما كان» . وفي المواقف التي تردد فيها الشخصية بين الماضي والحاضر والمستقبل . يعتمد الطيب صالح إلى لغة تحمل ألقاها دلالات من ظلال المعاني للعالم الداخلي للشخصية . ومن أنجح أساليبه وأكثرها تأثيرا فيها مقابله بين اللفظ وضمه . ويقول الراوي قبل أن يقرر اختيار الحياة في آخر مشهد من «موسم الهجرة» . وبعد أن نزل إلى الماء : «تلفت يمنة ويسرة . فإذا أنا في منتصف الطريق بين الشمال والجنوب . لن أستطيع المضي . ولن أستطيع العودة . وفي حالة بين الحياة والموت رأيت أسرابا من القطى متجهة شمالا . هل نحن في موسم الشتاء أو الصيف . هل هي رحلة أم هجرة ؟»^(٥) وبهذا التكنيك ينفذ الطيب صالح إلى معنى مغاير بين النفي والإيجاب . معنى ليس قاموسيا أو مصطلحا عليه . بل هو نتاج شرعي للقاح الماضي والمستقبل في الحاضر ..

وقد جعل تداخل الأزمنة «التواصل» شعوريا محضاً بين الطيب صالح وقارئه . ذلك أن المعنى المعبر عنه في الموقف أو الحدث متداخل ومعقد بدرجة يصعب معها على الكلمات القاموسية في استعمالها العادية أن توفيه حقه . ومع ذلك نظل لغة الطيب محافظة على ما للشاعرية من لون وطعم خاصين . بما فيها من انسياب ورنين ورقة وامتلاء معبر عن شعور حي مكثف . وتستشهد على هذه الخاصية في لغة الطيب صالح بمونولوج م . سعيد في أول لقاء له بجين مورس : «رأيتي فرأت شققا داكنا كفجر كاذب .

استعمال اللغة وتوظيفها للدلالة على الحدث أو الموقف إنجاز من أعظم إنجازات الطيب صالح في مجال الرواية العربية الحديثة . وحقل من الدراسات لا يزال بكرا . يحتاج إلى جهود من المعرفة والبحث الجاد . تكشف هذا الجانب من أدب الطيب صالح ومساهمته الحقيقية في مجال الرواية العربية . ولعل مرد ذلك أن الطيب صالح قد قرأ وهضم وتمثل أساليب الرواية الغربية . وبخاصة في توظيف اللغة للدلالة الفنية .. فلا يحلو الطيب صالح من أصدقاء فوكمر وكونراد واليوت . فالطيب صالح - في تشكيله اللغة - لا يستقر على زمن واحد . بل ينتقل من خلال الحدث على مستويات شعورية متعددة . مرة هو في غيبوبة الحلم . مزاجا بين زمانين في الماضي والمستقبل . ثم يعود إلى اليقظة . حالا في زمان حاضر . ليضرب في مجاهيل الكابوس والهذيان . عائدا مرة ثالثة إلى الصحوة والوعي . وهكذا نرى الأزمنة متداخلة تداخل الفكرة المعبر عنها «تارة هي «لغة» ما نعهده قبل الكلام . وأخرى هي مباشرة وصريحة وواضحة . وثالثة هي مونولوج بين الكاتب وشخصياته . ومن ثم تتراوح الضمائر - في تشكيل الأزمنة - بين الغائب والمخاطب والمتكلم . عاكسة زوايا مغايرة للرؤية . ونرى حدثا واحدا . ونستشف موقفا واحدا . ولكن من خلال ثلاث رؤى مختلفة . وهنا تتعدد شخصيات الطيب صالح وتركب . فاستعمال ضمير واحد يعني موقفا واحدا . أي زمنا مفردا . ويفرز شخصية مسطحة ذات بعد واحد . واستعمال ضميرين . يعني في الغالب موقفين أو رؤيتين . سواء في زمنين مختلفين أو في نفس الزمن . أما تداخل ضمائر ثلاثة في «الفوضى» في تركيب الموقف . يعنى الاعتراف في ضمير المتكلم . والمخاطبة وزجر النفس والتأمل في ضمير المخاطب . ويعنى «الشبهة» في ضمير الغائب . ومن هنا كانت

يموت .. كانت الشمس تشرق وتغرب ، والقمر يطلع ويتزل ، والرياح تهب ، والنهر يجري ، والبلد قنام ونصحو .. كل شيء فقد طعمه ومعناه ..^(١٦) .. وفي مثل هذه المقاطع الشعرية يعمد الطيب صالح إلى تفنيت اللغة وتكسيها لتكون معادلا موضوعيا للحدث الهككي ، أو الموقف المروي ، أو الحالة الشعورية المصورة . ونفس أن تركيب الصور وتأزرها يدفع بالموقف من كل جوانبه . ثم يفتت إلى جزئيات هي مكونات الكل : «وبغنة هبط على عناه ثقل نهائكت تحت وطأته على المقعد .. الظلام كثيف وعميق وأساسى ، وليس حالة يتعدم فيها الضوء . الظلام الآن ثابت كأن الضوء لم يوجد أصلا . ونجوم السماء مجرد فتوق في ثوب قديم مهلهل . المطر أضغاث أحلام .. صوت لا يسمع مثل أصوات أرجل الليل في تل الرمل »^(١٧) ويقول في موقف آخر : «كان المكان صامتا لا كما تتعدم الضجة . ولكن كأن النطق لم يخلق بعد »^(١٨) .

وفي «مربود» برزت بوضوح ظاهرة «التفتيت» ومزاوجة التراكيب لتقريب الصورة وتكثيفها وخلق معادل لها . ذلك أن «مربود» بطبيعة صياغتها تحتاج إلى هذا الأسلوب الفني ، لأن صيرورها النفسية - الدخالية - كانت متوازية ورصيفتها الخارجية : «هفتت خشخشة الجريد اليابس على الأصوات في خياله فانتبه .. أصغى لجريد النخلة في هبوب الريح مثل هيكل عظمي في أكفانه .. شاخبت الآن تلك النخلة كما شاخ هو ..»^(١٩) .

وفي مقاطع معينة من روايات الطيب صالح تنقسم اللغة في أسلوبها وزمنها عن السياق العام . وفي هذه الحالة يكون المقطع من الرواية - غالبا - نقطة تحول مهمة في الدلالة . وهو يرد دوما على لسان شخصية ليست رئيسية . حتى لا يؤثر هذا الانقسام على مبنائها الاجتماعي أو النفسي . ونفس في مثل هذه المقاطع أن اللغة تتحول إلى تركيب طازج ومصبى . ينبع من أغوار حقيقة ، وكأنها جُماع لغات كثير . كأنها أناشيد العهد القديم . أو بعض خطب الفراعنة . أو مأثورات الكهان . وهي تخرج بين الشعر والحكمة والشفافية والحزن والفرح . ومن أبرز خصائصها الانسياب النفسي والإيقاع المرتبط بالحدث - توترا أو انفراجا وهذا . وتدلل على هذه الظاهرة بمونولوج «عشا البائت» ليلة ذهابه لاستلام الأمانة : «الراجل الكبير صفق بإيديه .. جات بنيه زى الحورية .. مهدا طالع بادوب . زى نمره اللالوب .. عريانة جل . تنقص وتنقل . الكفل زى السحلية . والبطن زى جدين الشايبة .. مسكنى من شينى وقالت لى هالك هينى .. وقدت وفتحت فخذها . شفت البيا والعليا . قالت بالله يا شاكى تعال وأرقد بين أوراكى .. تلقى منك وتنال هناك . آخ آخ يا اخوان من وقدة النيران »^(٢٠) .

ويخلص عشا البائت . بعد استلام أمانته . وبعد حدوث التحول . إلى فلسفة أعمق وأشمل .. تنساوى عنده الأشياء . فيخرج أنصوت ليس صوته ، يخرج نشيدا وترديدا لما كان وما سيكون . لقد رأى وسمع وأدرك . ولكن أداته للتعبير هي اللغة . وهي - في مثل حالته - أداة عاجزة . لأن الذى حدث أكبر من أن تستوعبه مصطلحات اللغة في مفردات ألقاظها العادية وكلماتها القاموسية . وهذا يستعين بالإيقاع المحدث للشجن والتطريب . فيحاول بالتنعيم أن يتغذى إلى مسارب النور . نور المعرفة الحقة . وأن يغيب في الصحو غيبوبة الوعي والإدراك : «طلعت المدينة وأنا أبكى . ما اعرف على إيش ولأيش . من الحزن ولأ السرور . فريت الأذان يا اخوان . طلع الصوت ما هو صوى .. صوت مليان بالأحزان .. ناديت فوق البيوت .. ناديت للسواي والشجر .. ناديت للرمال والقبور .. والغيايب والحضور .. ناديت للضالين والمهزومين والمكسورين . للصالحين والسكرانين .. ناديت للسفارى والمسلمين .. ناديت الله أكبر . الله أكبر . وأنا أبكى وأنوح . ما أدري أبكى على تلك الليلة ..»^(٢١) (لاستظ دلاله التكرار [ناديت] على زيادة النغم والإيقاع) . وبالمثل كان نشيد «ود الرواس» . بما استقطب في لغته من ترديد وشجن . استقرأ واعيا لموقف «ود حامد» . لموقف الإنسان - استقرأا للحقيقة التي ضاعت زمانا . وبضياها ضاع أناس كثيرون . حميد قد عاد إلى ود حامد لأنه أراد أن يرجع إلى نقطة البدء الصحيحة . «ود الرواس» - بحسه الساخر - بضحك من سذاجته وينشد : «أهلا بيك ومرحبا .. ود حامد مسجحه ومرمده .. في الصيف حرها ما بنعقد . وفي الشتاء بردها أبارك الله .. التنى وقت لقوح النمر . والضببان وقت طلوع المريق . فيها الدبابيب والعقارب ومرض الملايا والدستاريا .. حيانها كد ونكد . ومشاكلها قدر سبب الرأس .. أسألنا نحن خابريها زين .. الولاده في كواربك ..»^(٢٢) هذا الموقف في ترديدته وإنشاده مماثل لموقف حسب الرسول ود مختار عندما أهل عليه ضو البيت ذات فجر من الليل . فطرح موقفه وموقف ود حامد - في نقطة تحول مهم في مجرى الرواية - بصوت غثالي موقع بالشجن والأحزان : «أهلا وسهلا بالضيف الغريب الخاني من بلاد الله .. وصلت عمل عشا الضيفان وجمة القتران » . ثم ينكفئ على ذاته في نفس النشيد مرددا «ونحن بعلم الله حالنا حال . عندنا عتر واحدة ترضع وتور وحيد بدون بقرة . لا حمار ولا مروج . وبيتنا قطبية تسع ما بيتنا طين ، ومختار ابني طفل رضيع ... في البيت شوية دخن ، لا سمن ولا لحم . زارعين القمح ومستظرين فرج الله ..»^(٢٣)

أما خطبة عم محمود فتعدها النشيد الأساسي في ترديد الطيب صالح ، فقد لخص فيها لقصو

البيت - الغريب الوافد - حالهم . وهي بذلك تخلق فوق مختلف الأزمنة ، فهي الماضي والحاضر والمستقبل ، وهي التناقض والمصالحة بكل أشكالها ، وهي الأمن والاستلاب ، الوطن والاعتراق ، الإيمان والإخاد ، العدل والظلم ، هي الإنسان بكل ما فيه ، وهي قيمته وشموخه . واللغة في المقطع تشف عما يبين وما لا يبين ، عن التوقع والحدس ، عن الفرح والحزن ، عن ما يقال وما لا يقال : «يا عبد الله . نحن كما ترى نعيش تحت صر المهيمن الديان . حياتنا كد وشظف ، لكن قلوبنا عامرة بالرضى . قابلين بقسمنا ال قسمها الله لنا . نصل فروضنا ، ونحفظ عروضنا ، متحزمين وملتمزمين على نوايب الزمان وصروف القدر . الكثير لا يطرنا ، والقليل لا يقلقنا . حياتنا طريقها مرسوم ومعلوم من المهدي إلى اللحد . القليل ال عندنا عملناه بسواعدنا ما تعدينا على حقوق إنسان ، ولا أكلنا ربا ولا سحت . ناس سلام وقت السلام ، وناس غضب وقت الغضب . إلى ما يعرفنا بظن إنا ضعاف إذا نقضنا الهواء يرمينا ، لكننا نحن قبلناك بين ظهراينا زى ما نقبل الحر والبرد ، والموت والحياة . نقيم معنا ، لك ما لنا وعليك ما علينا ، إذا كنت خير نجد عندنا كل خير ، وإذا كنت شر قاله حسينا ونعم الوكيل »^(٢٤)

وقد كان نشيد زواج ضو البيت معادلا موضوعيا للحدث . فقد رققت الجميل وشعت الكلمات بإيجاءات الدلالة وعظم المصالحة . واتسقت في سيفونية الكون التي لا تشوز فيها . مرددة ومنشدة «أصوات الفرح العظيم» . وفي هذا النشيد أصو الطيب صالح اللغة من كل سلطان . وجردها من كل قيد ، وترك لها الاختيار لصياغة التشكيل الذي ترتضيه . فكانت شعرا فوق الشعر . وعادت إلى دلالتها الأولى في لغة الكهان والسحرة . وعادت للغة دلالة الكلمات الأسطورية وما لها من سيطرة على الأهواء . ونحكمت في المصائر . وفتح لأبواب الغيب . واستشراف للمجهول . عادت اللغة نوعيدة ورقية .

كيف لا «والليلة كل شيخ صب . وكل شاب عاشق . وكل امرأة أنى . وكل رجل أبو زيد أهلاى . الليلة كل شيء حى . فاح العبير . وم السرور . وشعشع الضوء . ولأدت جيوش الكدر بالفرار . كل غصن تنى . وكل بهد ارتعش . وكل كفل ترجرج . وكل حرف كحيل . وكل خد أسيل . وكل فم عسل . وكل خصر خيل . وكل قمل جميل .. وكل الناس ضو البيت »^(٢٥) . وهو لا ينفصل في الشكل والمحتوى عن نشيد عرس الزين . نشيد المصالحة والفرح الكبير : «جوارى الواحة غنن ورقصن تحت سمع الإمام وبصره .. كان المشايخ يرتلون القرآن في بيت . والجوارى يرقصن في بيت .. المداحون يقرعون الطار في بيت . والشبان

يسكرون في بيت .. كان فرحا كأنه مجموعة أفراس^(١٧) ومن خلال هذه المصاحفة كان التشيد الأساسي نشيدا للفرح . وترديدا لمعجزات الحب وقدراته : « اليوم . سوف يجهل العاقل ، ويسكر المصلي . ويرقص الوقور . وينظر الرجل إلى زوجته في حلقة الرقص . فكأنه يراها لأول مرة »^(١٨)

والأمر المهم في عنصر الزمن على إطلاقه لدى الطبيب صالح أو غيره هو استمراره عن طريق الإثبات وليس عن طريق النفي . وقد تساءل : هل بإمكاننا أن نختبر أو نمارس ظاهرة « سمردية » الزمن ؟ وهل يمكن أن نطرح المعاد :

إذا كان كل الزمن موجودا سمرديا

إذن فكل الزمن غير مسترد - ؟

وفي هذا الموقف لا بد من مقارنة بين إثبات والطبيب صالح . فقد حاولا معا أن يصفيا كيف يتفاعل في عنصر الزمن المؤقت Temporal والدائم Eternal وقد بلغا معا درجة من التقارب المثمر للدهشة في الرجوع إلى نفس العناصر الطبيعية : الضوء والماء . وانعكاس أحدهما على الآخر . مقاطعا أو معترضا سريان الزمن العادي (المؤقت) . ومن ثم يكسب بهذه المقاطعة لحة من الزمن السمردي . نرى هذه المقاطعة تماثل لدى الطبيب صالح « دائرة الفوضى » . ولدى إثبات في

The still point of the universe

ال Four quartets . وقد حاول الطبيب صالح تطوير هذا التشكيك في « صو البيت » . وبلغ قته في « مريود » . ومحاولاته هذه أقرب إلى محاولات جوزيف هيلر في كتابه Catch 22 . والذي زعم إلى هو توجيه الاهتمام إلى ظاهرة تتكرر عندما نعود إلى تثبيت عنصر الزمن فالقوضى .. إطار عام يعمل في اتجاهه تأكيد نقطة معينة .. وهنا يكون الزمن دائما مقاطعا .. ونرى الراوي ينتقل - بوعي - في الزمن ماضيا وحاضرا . ووجه المقارنة في هذا المقام أن لحظات الرؤيا التي في مريود هي من نفس نسج تلك الرؤيا التي في ال Four quartets . بل يمكن أن نقارن بين مونولوج محميد في مطلع مريود ومطلع ال Burnt Norton عند إثبات . والذي نرى إلى تأكيده هنا هو « الاستمرارية في عنصر الزمن » . ليس عن طريق النفي بل عن طريق الإثبات .. «^(١٩) وهذا انقهم « للقوضى » كمصطلح يرتبط « بموقف زمن » تحمله اللغة . نزداد قربا من فهم الطبيب صالح . « فالقوضى » من أكثر المواقف تعقيدا . وهي تدخل في الزمان والمكان ينبع من الداخل . وفي إطارها تتم المصاحفة بمفهومها العام والحاضر . وقد حاول الطبيب صالح أن يقرب فهم هذا المعنى في قوله : « مشاكل النفسية مرتبطة بعملية الكتابة فقط . لأنني أعرف من ينبوع داخلي عميق . وهذا

الينبوع هو منطق الفوضى » هي أن كل شيء أصبح محتملا ، وكلما أوغل الكاتب داخل نفسه بحثا عن الضوء ، ازدادت الفوضى .. ثم تأتي فترة تستقر خلالها عملية الخلق فيتضح الطريق ، قد يكون خاطئا أو صحيحا .. المهم في اللحظة نفسها يكون هو الضوء .. «^(٢٠)

وإذا بحثنا عن نماذج لمنطقة الفوضى وجدناها - بداية - ترد في أشد متعرجات الرواية تكثيفا أو تحويلا أو اتخاذا لقرار أو تشعيا لموقف . وفيها ينتقل الراوي - بوصفه أداة - بين الماضي والحاضر . فثلا قبل أن يدرك يقينا أنه « بشكل أو آخر . أحب حسنه بنت محمود . أرملة م . سعيد »^(٢١) كان عليه أن يعبر دوامة الفوضى .. اللحظة مشحونة بانفعال . والمشاعر منسوبة عبر معارج شتى . ولحظة الفوضى تتطلب اتخاذ القرار في اللحظة نفسها . لا قبلها ولا بعدها : « وأنا ماذا أفعل الآن وسط هذه الفوضى ؟ هل أقوم إليها . وأضمد إلى صدرى . وأجفف دموعها بتدليل . وأعيد الطمانينة إلى قلبها بكلماتي ؟ .. ولكنني أحس بالخبط . وتذكرت شيئا . فلبثت واقفا هكذا زمنا في حالة بين الإقدام والإحجام .. وبغثة هبط على عتاء ثقيل . نهالكت تحت وطأته على القفص .. «^(٢٢) وفي المشهد الختامي لموسم الهجرة . وقبل أن يتخذ الراوي قرارا حاسما باختياره الحياة . كان لابد له أن يخبط إلى القرار عبر أعتاب الفوضى : « كنت أرى أمامي نصف دائرة .. ثم أصبحت بين العمى والبصر .. كنت أعى ولا أعى .. هل أنا نائم أم يقظان ؟ هل أنا حي أم ميت ؟ .. لن أستطيع المضي . ولن أستطيع العودة .. وفي حالة بين الحياة والموت رأيت سريا من القطى متجهة شالا .. هل نحن في موسم الشتاء أو الصيف ؟ هل هي رحلة أم هجرة .. إذا مت في تلك اللحظة فإني أكون قد مت كما ولدت . دون إرادتي »^(٢٣)

وفي « بندر شاه » . عندما اختارت القوى الغيبية مريودا ليعقد صلحا بين الماضي والمستقبل . كان هناك بالضرورة تحول . تحول عظيم ألقى بود حامد في دوامة الفوضى : « كانت الريح تجي من مغاور بعيدة تصرخ آه شر ونار .. كانت العفاريث تقفز من أسطح المنازل وأغصان الشجر . من الحقول والزمال وشعاب الجبال .. وتولول هب هب هب رب دن دن نار دار آه ها . ثم تنكشف الضوضاء في كلمة واحدة : بندر شاه . كانت البلدة كأن طائرا رهيبا اقتلعتها من جذورها وحطمتها بمخلبه ودار بها ثم ألغاه من شاطئ .. كانت الفوضى تنفجر تحت أقدامنا . وكان الناس يجررون مشتين ها هنا وها هنا يبحثون عن شيء ولا شيء . يبحثون عن المصدر وليس ثمة مصدر .. ثم رد رش شب شن شر بايه يدنا داه ده . تنصهر وتختلط وتشكل صورة مجسمة هي صورة بندر شاه على هيئة مريود أو مريود على هيئة بندر شاه . وكأنه يجلس على

عرش تلك الفوضى ممسكا بخيوط القوضى بكثا يديه . وسطها وفوقها في الوقت نفسه مثل شعاع باهر مدمر .. «^(٢٤) وبتدر شاه - بعد - هو التآمر المستمر ضد الحاضر من قبل الماضي والمستقبل . فلا غرو أن كان أهل الحاضر يصمتون صمتا قلعا هشا . كما يبدأ الموجع برهة . ثم تعود الفوضى .. «^(٢٥) وفي ذلك الفجر . فجر الأمانة . انداحت دائرة الفوضى وعمت ود حامد جميعها . « كأن نيبا ولد في ذلك الفجر . أو أن معجزة وقعت . أو أن كارثة كونية حدثت »^(٢٦) وتمت المصاحفة بحضور الناس . كل الناس . ودخل الجامع من لم يدخل الجامع في حياته . وقد تساءل الراوي من ثم : « هل ذلك الزحام لأن أرمأ عظميا حل بالبلد ؟ »^(٢٧) ومن خلال كل ذلك ووسطه وفوقه « أحس محميد أنه يفرق . ورأى فوق خط الأفق الشخص الذي كان جالسا تحت النافذة . جالسا في صدر القاعة . كما كان تلك الليلة . أسود اللون . أزرق العينين . ممسكا بخيوط القوضى مثل شعاع باهر مدمر .. «^(٢٨) وعندما أصبح محميد وحده إزاء قدره . كانت المواجهة في دائرة الفوضى . كيف لا وهو قد عبر الكونية . يوم حارب بسلاح جده . ولم يحارب بسلاحه هو . ويوم أن تجاذبه نداء مريود . نداء الحياة والمحبة - وقهره سلطان جده في تلك اللحظة . « لمح وجه مريم وسمع صوتها ينادى « يا مريود .. يا مريود » وأخذ الصوتان يتجاذبان (صوت الدوامة ونداء مريم) . وأخذ صوت الدوامة الكونية يعلو حتى طفى على الأصوات كلها .. لا يذكر أين كان جده حينئذ .. انقطع الحبل الذي كان يربط بينهما . أصبح وحده إزاء قدر يخصه هو .. ثم حملته موجة إلى مركز الفوضى . كأن ألف بوق يرق . وألف رعد رعد .. ثم ساد صمت ليس كالصمت .. أحس كأنه يجلس فوق عرش الفوضى مثل شعاع باهر مدمر . كأنه إله »^(٢٩)

وفي روايات الطبيب صالح نجد أن « تجمع الفوضى » يتم من خلاله تلك المصاحفة التي هي رؤيا حقيقية للإنسانية الحب وقدرته على صنع المعجزات . ومن أوضح نماذجها وأدائها شغافية « فوضى » عرس الزين . فوضى ينبوع الحب الذي لا ينضب . والذي أقام مهرجانا للفرح تصالح فيه كل الناس في إطار « المحبة » جمع أهل ود حامد وعرب القوز وفريق الطلحة والحلب المترابطين في الغابة وجواري الواحة .. وتلا المشايخ القرآن وقرع المادحون الطبول .. سكر الشباب ورقصت الفتيات .. صفق موى الأعرج وزغردت عشانة الطرشاء .. وغنت فظومة وثنت سلامة .. اختلطت زغاريد النساء في حلقة المديح بزغاريد النساء في حلبة الرقص .. تنقل الناس في حرية بين حلبة الرقص وحلقة المديح .. هاجروا من الشوق إلى الصخب .. طعموا وسكروا

ورقصوا وقاضوا شوقا وتبلا .. هذا هو عرس الزين
في دائرة القوضى ممسكا بحيوطها عاقدا أواصر المصالحة
في الكون عازفا سيمفونية المحبة التي لا نشوز
فيها .. (٢١) وفي حفل الصحراء أقاموا دائرة للقوضى
تبث من المحبة الذي يسكر والذي يصل والذي
يسرق والذي يزي والذي يقاتل والذي
يقتل .. تحت السماء الخميعة الرحيمة أحس أنا
إخوة جميعا .. (٢٢) ارتفعت عقيرة السائق
بالغناء .. واصطففت كل السيارات في دائرة عظيمة ..
دخلوا حلبة الرقص .. طعموا وشربوا وصلوا
وسكروا .. ضربوا الأرض وصفقوا وحجموا ..
سلطوا أضواء السيارات على حلبة الرقص .. وانطلقت
أبواقها ممتزجة بزغاريد الرجال والنساء .. نزل البدو
من شعاب التوديان وسفوح التلال .. وردد الليل
والصحراء أصدا عرس عظيم .. (٢٣)

وعرس ضو البيت كان دائرة أخرى للقوضى ..
تمت فيها ومن خلالها مصالحة عظيمة .. جاء الناس من
قبل ومن بعدي .. من السافل والصعيد .. عبر النيل
وبالحمير وعلى الأقدام .. وفي ذلك اليوم غنوا وسكروا
وأنشدوا .. جهل العاقل وسكر المصل وطرب الوقور ..
« يخيئون فقراء كلهم بدرجات متفاوتة .. فيحتويهم
قلك منتظم حول مركزه بدور بقدر معلوم .. يخيئون
ضعفاء فيعودون أقوياء .. ومساكين فيعودون
أقوياء .. وضائين فيجدون الهدى .. اليوم سوف
تتلاحم الأجزاء فيصبح كل واحد أحدا .. (٢٤)
دلالة هذه القوضى ينبوع المحبة الذي لا ينضب ..
وكيف لا .. والليلة كل شيء .. فاح العبير وتم
السرور وشتمع الضوء ولاذت جيوش الكدر بالفرار ..
كل غصن نشئ .. وكل مهد ارتعش .. وكل كفل
ترجع .. وكل طرف كحيل .. وكل خد أسيل .. وكل
فم عسل .. وكل خصر محيل .. وكل فعل جميل ..
وكل الناس ضو البيت .. (٢٥)

ونعود الآن مرة أخرى إلى بداية هذا الحديث
فتؤكد الظاهرة التي ناقشناها في أوله .. وهي ظاهرة
تحقق مواقف « الزمن » لدى الطيب صالح من خلال
عنصري « الضوء والماء » .. فهما كالزمن .. يعنيها فيها
التدفق أو التيار أو الفيضان أو الانجاء .. أي
الاستمرارية .. ومن ثم بدت نقطة الماء المفردة كأنها
كيان موحد من الماء .. واللحظة كذلك بدت كأنها
كيان موحد من الزمن .. وهما معا .. النقطة
واللحظة .. لا تعرفان مدى القوة الدافعة التي
تحركها .. وإن كانا يمثلان جزءا أساسيا ومهما منها ..
مالم يقفا خارجا عنها .. وفي حالة الماء يمكن أن نحيل
إنسانا يقف على شاطئ النهر وينظر إلى الماء .. فمن
موقفه ذلك يستطيع أن يرى الاثنين : النقطة والتيار
الذي يدفعها .. والعلاقة بينهما .. أما بالنسبة إلى
« الزمن » فليس من المتاح لنا أن نفعل ذلك ..
لأننا .. بوصفنا بشرا .. جزء من الزمن .. ولا سبيل
إلى وقوفنا على شاطئ « الزمن » .. (٢٦)

Timelessness .. ومشاهدة تدفق الزمن .. ذلك
أنا .. مثل الدمي .. تتحرك عبر تيار الزمن على سحر
الزمن الذي لا شاطئ له .. ولا يبلغ هذا الشاطئ إلا
الموت (وهم .. للأسف .. غير قادرين على
الإجابة) .. يقول الطيب صالح في مريود .. انقطع
حبل الحديث .. لأن شيئا ما في انعكاس الضوء على
سطح ماء النهر .. جعل عجميد يلتفت إلى الوراء .. أدار
عنان حمارته واستقبل مشرق الشمس .. (٢٧)

وفي بعض المواقف يتداخل الزمن لدى الطيب
صالح ويمتد بين الماضي والحاضر ممسكا بتلابيب
المستقبل .. وإذا نظرنا إلى ضو البيت كخطوة في سلم
قته « مريود » .. وجدنا أن معالجة الزمن قد تطورت
إلى تشكيل لدى الطيب صالح .. في « موسم الهجرة »
مثلا كان التداخل بين نقطة في
الماضي .. عرت .. ورؤية للمستقبل .. آتية ..
فصطفى سعيد غاب في الماضي قبل أن يحل بلندن ..
متكهنًا بما سيكون .. بقناعة « ما كان » (و فكرت في
حياتي في القاهرة .. واخذتني سنة من التوم ..
وحملت أني أصلي .. وحملت القطار إلى محطة
فكتوريا وإلى عالم جين مورس .. (٢٨) ثم تنكر
« لازمة » الرؤية حالة في مختلف الأزمنة : « وحطى
القطار إلى محطة فكتوريا .. وإلى عالم جين مورس » ..
وقد يأتي التداخل مباشرة بين الماضي الذي يسرجه
الراوي .. والحاضر المفضي إلى المستقبل .. الذي
يتداخل بين البعدين الزمانيين : « في هذا المكان
نفسه .. في وقت مثل هذا .. ظلام مثل هذا .. كان
صوته يطفو كأحوات مينة طافية على سطح البحر ..
ظلمت أطاردها ثلاثة أعوام .. كل يوم يشتد توتر وتر
القوس .. قوافل ضامى والسراب يتوهج قدامى في
صحراء الشوق .. في تلك الليلة حين همست جين في
أذني .. تعال معي .. تعال معي ! كانت حياتي قد
اكتملت .. ولم يكن يوجد سبب للبقاء .. وتناهدت إلى
أذني صرخة ضفل من مكان ما في الحى .. وقالت
حسنه .. (٢٩) وكذلك نرى تداخل الزمان بوضوح
في المشهد الأخير من موسم الهجرة .. فالراوي .. في
الزمن نفسه .. يسبح في النهر وينقب في غرفة م ..
سعيد : « ودخلت الماء عاريا تماما كما ولدته أمي ..
أحسست برجفة أول ما أحسست الماء البارد .. ثم
حولت الرجفة إلى بقعة .. النهر ليس ممثلا كأبام
الفيضان .. ولا صغيرا كخري كأبام التحاريق .. لقد
أصغأت الشموع .. وأغلقت باب الغرفة .. وأغلقت
باب الخوش دون .. أن أفعل شيئا .. حريق آخر
لا يقدم ولا يؤخر .. (٣٠)

وفي رواية بندر شاه غول « التداخل » إلى أسلوب
في رواية عند الطيب صالح .. ونطور إلى تداخل بين
عالمين مستويين : عالم الشعور وعالم اللاشعور .. ولكل
زمانه ومكانه .. فالتجربة لا يمكن أن تقدم في زمن
واحد ومكان واحد .. لهذا يعتمد الطيب صالح إلى أن
يتزع نفسه بعيدا عنها .. وأن ينظر إليها باعتبارها شيئا

متفصلا عن وجوده : « وفي أطراف ذلك الكابوس
كانت النساء حاسرات الرؤوس وجوههن مغيرة ..
يتشبهن برجال مكتوى الأبدى .. مربوطين بحبل غليظ
إلى سرج جمل .. وعلى الجمل جندي يحمل
بندقية .. في ذلك الضحى كان الماضي والمستقبل
قتيلين لا يجدان من يوارى جنتيها أو يكي
عليها .. (٣١) وفي زواج ضو البيت نجد هذا
التداخل بالتقديم والتأخير (٣٢) .. كما وجدناه في تلك
الليلة التي أذن فيها سعيد للفجر .. فجر « الأمانة »
المشهود .. (٣٣)

وفي مريود يبلغ الطيب صالح قمة أدائه الفني
بتداخل « الأزمنة » بين الصحو والغيب .. بين الشعور
واللاشعور .. بين الحقيقة والحلم .. ومن أكتف تلك
المواقف مجلس عجميد والظاهر الراس في ذلك الفجر
على شاطئ الليل .. وحوارهم عن السمكة .. وعن
قصة إنقاذ محبوب من الفرق .. هنالك يتغل
الحديث .. ويتداخل الموقف في أزمنة متباينة بحضورين
متباينين .. (٣٤) ومثل هذا أيضا المشهد الذي
يسرجه فيه عجميد شريط حياته مع مريم : « نادى
سعيد عشا اليانبات في ذلك الفجر بصوت مناضبي
علق به غبار الأحلام الموهودة .. وكانت هبوب أمشير
تردد نداه مريم « يا مريود .. يا مريود ! أنت
لا أحد .. أنت لا شيء يا مريود » .. « استقبلتني عند
الباب ورأيها تخفى وتبين إلى أن قال الناس
ولا انضائين أمين .. كان النظر الذي لا حقي كل
تلك الأعوام يعقب من أرجاء الكون .. يذكرني بحرم
نعد على أصابع يدها ونقول أحمد .. أحمد ..

عمود .. حامد .. حمد .. حمدان .. دقناها عند
المقيب كأننا نغرس نخلة أو نستودع باطن الأرض سرا
عزيزا .. (٣٥) وفي تشكيل فني تداخل بين
الأزمنة موطفا « لدائرة القوضى » وعجميد يعمل مريم
إلى القمر : « أحسست بها خفيفة بين ذراعي وأنا أنزل
بها القمر .. كان تدها يضغط على صدرى ونحن
مناسكان في الماء .. نعطس ونطفو .. وأغضت طرفها
وعضضت طرفي .. ولم تذهب إلى المدرسة بعد
ذلك .. وكان السر قد انكشف .. أعيظها بضحكي
وأسلها عن أعمال أولادها .. فتفكر غزم
وتقول .. (٣٦) وقد كان المشهد الختامي من
مريود أغنى مشاهد الطيب صالح بتداخل الزمن ..
بستمراريته ووجوده خارج التجربة : « كانت خفيفة
مثل فرخ طائر وأنا أسير بها في طريق طويل يمتد من
بند إلى بند .. ومن سهل إلى جبل .. لم يكن حلما ..

أبدا كانت مريم نائمة على كتفي .. سرت بها على ضفة
النهر إلى وقت الضحى .. فأيقظتها نفع الشمس على
وجهها .. انفلتت مني وفقرت في الماء .. كانت
عارية .. أشحت عنها .. ولكني لم أطق صبرا فأدبرت
وجهي .. (٣٧)

- (١) موسم الهجرة : ١٦٩ - ١٧٠
(٢) موسم الهجرة : ٣٤
(٣) موسم الهجرة : ٤٥
(٤) القلب صالح : ١٢٠ - ١٢١
(٥) بندر شاه : ضوء البيت : ٦١ - ٦٢
(٦) بندر شاه : ضوء البيت : ٧٣
(٧) موسم الهجرة : ٩٦
(٨) بندر شاه : ضوء البيت : ٤٨
(٩) مريود : ١٧
(١٠) بندر شاه : ضوء البيت : ٦٦
(١١) بندر شاه : ضوء البيت : ٦٧
(١٢) بندر شاه : ضوء البيت : ٨٦
(١٣) بندر شاه : ضوء البيت : ١٠٤
(١٤) بندر شاه : ضوء البيت : ١١٢
(١٥) بندر شاه : ضوء البيت : ١٣١
(١٦) عرس الزين : ١٢٢
- (١٧) بندر شاه : ضوء البيت : ١٢٤
(١٨) راجع لـ Wittgen Stien of Language
عن :
The Boun dvies
- (١٩) القلب صالح : ٢١٧
(٢٠) موسم الهجرة : ١٠٧
(٢١) موسم الهجرة : ٩٦
(٢٢) موسم الهجرة : ١٦٩ - ١٧٠
(٢٣) بندر شاه : ضوء البيت : ٢٣ - ٢٤
(٢٤) بندر شاه : ضوء البيت : ٢٠
(٢٥) بندر شاه : ضوء البيت : ٥٥
(٢٦) بندر شاه : ضوء البيت : ٥٣
(٢٧) بندر شاه : ضوء البيت : ٥٥ - ٥٦
(٢٨) مريود : ٢٢
(٢٩) عرس الزين : ١١٨ - ١٢٥
- (٣٠) موسم الهجرة : ١١٥
(٣١) موسم الهجرة : ١١٥ - ١١٧
(٣٢) بندر شاه : ضوء البيت : ١٢٧
(٣٣) بندر شاه : ضوء البيت : ١٣١
(٣٤) مريود : ٣٢
(٣٥) موسم الهجرة : ٣٥
(٣٦) موسم الهجرة : ٩٥
(٣٧) موسم الهجرة : ١٦٨
(٣٨) بندر شاه : ضوء البيت : ٢٤ - ٢٥
(٣٩) بندر شاه : ضوء البيت : ١٢٣ - ١٢٤ - ١٢٧
(٤٠) بندر شاه : ضوء البيت : ٥٤ - ٥٥
(٤١) مريود : ٤٠ - ٤١
(٤٢) مريود : ٦٩
(٤٣) مريود : ٧
(٤٤) مريود : ٨٣



للطباعة
والنشر
والتوزيع
والتصدير

مكتبة عزيزي

٣٠١ شارع كامل صدقي (النجاة) ب : ٩٠٢١٠٧ - من ب.ب ٦٣ - النجاة
القاهرة - جمهورية مصر العربية

تقدم من أحدث مطبوعاتها

- يعززي كلنا لصوص
- الشوارع الأزرق
- لأنني أحبك (ديوان)
- بنات الجيش (افتح لي قلبك)
- الصيد في بحر الأوهام (رواية)
- الاختطاف (رواية)
- العشاق (رواية)
- دعني أحاول (رواية)
- ربما تفهم يوماً
- هذا النوع من النساء (مجموعة قصصية)
- امرأة العزيز (سرمية)
- تجارب جديدة في الفن المسرحي
- في الرومانسية والواقعية
- دليل الناقد الأدبي
- للستاذ إيمان عبد القدوس
- للستاذ إسماعيل ولي الدين
- للشاعر فاروق محمود
- للستاذ يوسف فرنسيس
- للستاذ إقبال بركات
- للستاذ منى محبة
- للستاذ منى محبة
- للستاذ أحمد فريد
- للستاذ عائشة أبو النور
- للستاذ شبيب صاوي
- للكتور سمير سرمان
- للكتور سمير سرمان
- للكتور سيد هادي النجاشي
- للكتور نبيل راغب

رواية المستنقع والسيرة الذاتية

لحناسامينا

شمس الدين موسى

يمكننا أن نتناول كل ما يكتبه الأديب إجمالاً على أنه يمثل شهادة على أحداث مرت به . أى أن ما يكتبه الكاتب أو الأديب يشكل أجزاء من حياة هذا الكاتب أو الأديب الخاصة . لكن هناك اعتبارات فنية وفكرية تحول دون النظر إلى كل ما يكتبه الأديب بوصفه أدب سيرة خاصاً به . ولقد أصبح من المتعارف عليه أن الكاتب أو الفنان يعمل على إضفاء الكثير من الخيال على الأحداث في أثناء تصوير شخصياته . حتى تكون في النهاية تلك الأحداث والشخصيات في لوب الشخصيات الفنية . وليست في ثياب الشخصيات الواقعية . كذلك تكون الأحداث التي يسردها منتمة إلى الفن بأكثر مما تعبر به عن حقيقة حدوثها بالطريقة التي حدثت بها .

منها سرداً يتبع التسلسل الزمني التقليدي . وقد تمثل ذلك في «الأيام» لطفه حسين . و«حكايات حارتنا» و«المرايا» لنجيب محفوظ . وفي «سجن العمر» و«زهرة العمر» لتوفيق الحكيم . وفي رواية «سارة» - العمل القصصي الوحيد للعقاد . وهؤلاء هم أكبر أدبائنا المعاصرين . وهذا ما يجعلنا نحفظ كثيراً عند النظر إلى هذه الأعمال بوصفها نماذج للسيرة الذاتية إذا قورنت بما يتبع في الغرب . حيث يغلب عليها طابع الاعترافات الواضحة والصريحة .

لكن الأديب والروائي السوري «حنانيه» قد جرى في الفترة الأخيرة على كتابة سيرة حياته . التي أصدر منها أخيراً رواية بعنوان «المستنقع» . وقف بها عند السنوات الأولى للشباب . أو سنوات البلوغ .

وعندما نتعرض لأحد أعمال «حنانيه» فإننا لا بد أن نقف لحظة معه بوصفه روائياً أثرى الحياة الأدبية . والرواية العربية . بكثير من الأعمال التي انتشرت في مجملها إلى المدرسة الواقعية . ابتداءً من «المصايح الزرق» ١٩٥٤ . التي أروحت في سوريا للرواية الواقعية . وكانت موازية لبعض أعمال «نجيب محفوظ» . وخصوصاً «زقاق المدق» التي أبرزت جوانب من حياة المصريين في أثناء الحرب العالمية الثانية . وبذلك واكبت «المصايح الزرق» رواية «زقاق المدق» وإن صدرت بعدها بعدة سنوات . حيث عني «حنانيه» بإبراز آثار تلك الحرب على الشعب السوري . وبخاصة طبقاته الفقيرة . وأوضح بها جوانب شديدة الخصوصية في التعامل وآثار الاحتلال والحرب على أبطاله .

ولقد استمرت مسيرة «حنانيه» في سوريا .

الثالث : الترجمة الذاتية في الإطار الأدبي : ويمكننا أن نعد الترجمة الذاتية . أو كتابة السيرة الذاتية في الإطار الأدبي . أحدث أنواع كتابة السيرة . بعد أن ظهرت القصة والرواية . وأصبحت شكلاً فنياً رائجاً يقبل عليه الكتاب وجاهيرهم من القراء مع القرن العشرين . مثل «سجون» لميخائيل نعيمة . و«الأيام» لطفه حسين . و«سارة» للعقاد . و«زهرة العمر» و«سجن العمر» للحكيم .

ولست أنفق مع من يرون في كل من «عودة الروح» للحكيم . و«زينب» لمحمد حسين هيكل سيرة ذاتية لكاتبها . لأننا بهذا يمكننا أن نعد كل ما يكتبه الأديب بقصد الفن ممثلاً لسيرة حياته . وذلك لأن كتابة السيرة لا بد لها من شروط معينة . وهي القصد . والصدق في الرواية دون إعمال الخيال . وإعادة تصوير الشخصيات وخلقها خلقاً جديداً .

ولعلنا لا نجد لدينا من الأدباء أو الكتاب الذين كتبوا عن حياتهم - مهما كانت درجة الصراحة لديهم - من بلغوا حد الصراحة المباشرة . والاعتراف المكشوف . مثلاً نجد لدى كتاب السيرة الغربيين . أمثال «جان جاك روسو» . و«جيد» في اعترافاتها على سبيل المثال . ومن سمات السيرة الذاتية لدى أدبائنا أنها اتخذت الأسلوب الروائي بدلاً من الأسلوب التفسيري والتحليلي . أو الأسلوب التصويري الذي يجمع بين أسلوب المقالة وطريقة الرواية الفنية . وذلك يرجع إلى الدور البارز للتقاليد والمورثات الاجتماعية . حيث تحكنا الكثير من العلاقات الأسرية المحافظة . ولذلك أتى معظمها في شكل قصصي وروائي أكثر

ولقد وجدنا في مختلف الظروف ذلك المفكر أو السياسي أو الأديب الذي يتناول في مرحلة ما من حياته سيرته الخاصة . ويقدمها في أشكال عدة . يمكن إدراجها ضمن تصنيفات الاعترافات . الذكريات . المذكرات . السيرة . الترجمة . الأوراق الخاصة . المشاهدات . اليوميات . أو أية أسماء أخرى يمكن أن نمنح لكاتب السيرة الخاصة . ويمكن أن تشمل تلك الكتابة مرحلة معينة من حياة كاتبها . مثلاً فعل كاتبنا الكبير توفيق الحكيم في كل من «زهرة العمر» و«سجن العمر» . حيث صور خلالها رحلته من أجل تحصيل الفكر والثقافة . وصراعه مع طباعه وموروثه الذي جبل عليه في سجن العمر . وقد يقوم كاتب السيرة الذاتية بإلقاء الضوء على فترات من حياته . يرى أنها تشكل نقط تحول مهمة للغاية في سيرته . دون الالتزام بالتسلسل الزمني التقليدي .

ولعلنا نتفق مع الدكتور «يحيى إبراهيم عبد الدائم» في دراسته الشاملة بعنوان «الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث» عندما يقسم كتابة السيرة إلى أقسام ثلاثة :

الأول : الترجمة الذاتية في الإطار السياسي : مثل قصة حياتي للطفى السيد . ومذكرات محمد فريد . وهذه حياتي لعبد العزيز فهمي .

الثاني : الترجمة الذاتية في الإطار الفكري : مثل «أنا» لعباس العقاد . وتربية سلامة موسى . و«حياتي» لأحمد أمين في العصر الحديث . إلى جانب ترجمات أخرى عدة . زخر بها التراث العربي . وألقى عليها الضوء الدكتور يحيى عبد الدائم في دراسته عن الترجمة الذاتية .

رائدا للرواية والقصة السورية ، قبل ظهور جيل آخر ، تمثل في عدد من الكتاب المجهدين ، أمثال زكريا تامر . ودنان الراهب ، ووليد إخلاص الخ . وظهرت رائعة حنامينه والشرع والعاصفة ، في عام ١٩٥٨ : ثم أعقبها رواية الثلج يأتي من النافذة عام ١٩٦٦ : و الشمس في يوم غائم ١٩٧٤ . وبعد هذه الأعمال بدأ المؤلف يراجع مع قرائه حياته الخاصة ، التي تجلت أجزاء منها في روايته بقايا صور ، حيث كانت حياته زاخرة بالأحداث والأشخاص الذين شغل بهم طوال أعماله السابقة . وكانت بقايا صور أول أعمال الكاتب التي يمكن أن ندرجها في نطاق أدب السيرة . وكان حنامينه قد عرض في بقايا صور جوانب أخرى من حياة بطله القديم فارس ، ذلك الصبي الذي شغلنا في المصايح الزرق ، والذي عانى منذ نعومة أظفاره شظف الحياة في مدينته الصغيرة اللاذقية ، في أثناء سنوات الحرب العالمية الثانية ، حيث كان يقف ساعات طوالاً في انتظار الحصول على رغيف من الخبز الذي كان يحيط به المئات من المواطنين في انتظار مماثل .

وجاءت بقايا صور لكي تصور جوانب أخرى . لعل المؤلف أراد أن يستدعيها من الذاكرة ، لكنها جميعاً كانت تشكل حلقات واقعية صادقة ، تعبر عن حياة الكاتب في فترة مبكرة .

وما يجب ذكره هنا هو أن كتاب المستنقع لحنامينه جاء تكملة وامتداداً لكتاب بقايا صور . وقد قدمه حنا بوصفه جزءاً ثانياً من السيرة الذاتية الخاصة به .

والمستنقع يطرح عدة قضايا على جانب من الأهمية . وأهمها ما يمكن أن نطلق عليه صفة الصدق ، في كتابة السيرة ، الذي يجب أن يلتزم به المؤلف ، حتى لو استخدم الأسلوب الروائي بدلاً من أسلوب الاعترافات الشخصية . وما أعنيه بالصدق في كتابة السيرة ، هو الشيء الذي لا يخالف أو يتعارض مع الصدق الفني أو الموضوعي الذي يلتزم به الأديب الواقعي . بل إنه لا بد أن يشمل ويحتويه على أساس أن الكاتب روائي ، يتخذ من شكل القصة ، أو السرد الروائي ، أداة له ، ويتفوق عليه بذكر الحقائق ، وتفصيلاتها ، وملابساتها ، دون خجل أو مراعاة للأوضاع الاجتماعية أو الحياتية لمن شاركوا في صنع تلك الأحداث ، بل إن الصدق هنا يتطابق مع الوقائع التاريخية التي نروي . ولا بد أن هناك كثيراً من الدوافع التي أغرت الكاتب الروائي حنامينه بإرتياد تلك المحاولة . سواء كانت دوافع خاصة ، نابعة من ثراء حياة الكاتب الذي تنقل بين كثير من المهن ، أو دوافع عامة ترجع إلى الظروف التي كانت تحيط بصباهه وطفولته .

وفي وسعنا أن نقرر أن المستنقع لم تنف عند مستوى سرد الأحداث المجردة ، وهي تزخر بها ، بل

إن الروائي الواقعي قد عرض فيها عرضاً أميناً للغابة ، كثيراً من العوامل الاجتماعية والمادية التي صاغت ذلك الواقع الذي أصبحت ملاساته الآن بعيدة جداً عن الواقع في بلد المؤلف ، أو حتى في الإقليم الذي كان يمثل الأرضية التي يتحرك عليها الأبطال ، وذلك نتيجة لتغير الظروف الاجتماعية والسياسية .

ولم يكن حنامينه في أي جزء من أجزاء عمله يضع قيوداً على ذاته التي تفجرت بإلقاء الضوء على المساحات الخاصة جداً ، باستدعائه الماضي وتقديمه في شكل روائي توثيقي أو تسجيلي ، مع ربطه بالظروف العامة التي عاها جيداً . في تلك المرحلة من تاريخ إقليمه - الإسكندرونه .

وحين يتناول القارئ رواية المستنقع يجد نفسه محاطاً بمجموعة من الافتراضات :

الافتراض الأول - أن العمل يزخر بكثير من الملامح التي تساعد على تفسير كثير من أعمال حنامينه ، وفك اللثام عن وجوه كثير من أبطاله السابقين .

الافتراض الثاني - أن الكاتب في استطراداته التي كانت مستحبة له كثيراً ، ومن خلال الأنا المتكلمة ، كان يعيش جلسة اعتراف كمن هو مذنب ، أو شاهد في بعض الأحيان ، رأى أن لامناس له من الاعتراف أمام قسبه بكل ما اقترفت يده ، وما ازدحم به عقله ونفسه من رغبات جامحة ، كانت تتنافى مع مقدساته . وهذا من شأنه أن يساعد القارئ على استخدام المنهج السيكولوجي في تحليل شخصياته وصولاً إلى تحليل شخصية الروائي صاحب السيرة ذاته .

الافتراض الثالث - أن المستنقع ، برغم أن المؤلف كتبها كمن يمثل جزءاً من سيرته الخاصة ، فإنه تجاوز ذلك في كتابته لها ، بتضمينها شهادة صريحة حملت رؤية الكاتب بعد تمام نضجه لظروف شديدة القسوة ، كان يعيشها الشعب السوري في منطقة المستنقع ، في شمال سوريا ، في إبان الأزمة الاقتصادية العالمية عام ١٩٢٩ - ١٩٣٢ ، وحتى اقتطاع تركيا لواء الإسكندرونه أو سلخه عن الوطن الأم - سوريا - بالتواطؤ مع المستعمرين الفرنسيين . والبطل في المستنقع - الفني - هو أحد أبناء ذلك الحى الفقير - حى الصار ، أو حى المستنقع . وهي منطقة منخفضة من الأرض ، تفتأها المياه المالحة في أوقات كثيرة من العام ، مع تهديدها المستمر بسقوط الأمطار لمدة طويلة من شهور السنة ، على نحو يعطل الحركة والأعمال في المنطقة جميعها . وجميع السكان من الفقراء المعدمين ، الذين يعيشون على الجانب الضعيف أو الأضعف من الصراع الدائر بالمنطقة . فالفقير عليهم علامة ، واسم ، ووضع ، وموقع وماض ، ومستقبل ... هم سكان وعشش الصفيح ، يعيشون حياة أدنى من حياة الحيوان في مستواها . وهم معروفون بأهل عشش الصفيح ، أو

سكان الصفيح . هم خارج المدينة ، وخارج الريف ، يعيشون على الهامش ، ويلتقطون أرزاقهم من الأعمال البسيطة غير المنتجة ، التي يقوم بها الرجال والنساء في معظم الأحيان لسكان المدينة الأغنياء ، وأيضاً لسكان القرى المجاورة . كانت صناعة الأب في أثناء فترة الكساد الذي عم المنطقة ، وبعد تركه لفلاحة الأرض ، هي عمل المشبك - وهو نوع من الحلوى - يقوم ببيعه بالقرى المجاورة ، لقاء أي شيء ، ابتداء من قطع النقود الصغيرة ، وحتى مبادلة الحلوى بأي شيء ، مثل القمح والشعير وخلافها .

والأم تشارك الأب في الكدح من أجل سد مطالب الأسرة ، وذلك بقيامها بالخدمة في منزل السيد أو الأسيد . فلقد استبدلت طوال الرواية سيداً بآخر ، منتقلة بين بيوتهم للعمل والخدمة ، لقاء الحفاظ على الحياة . وكذا شقيقة الفني : إذ كانت تقوم بنفس الأعمال التي تقوم بها الأم في بيوت الأغنياء . ووسط ذلك المناخ الاجتماعي ، بكل ما يحمله من عوامل خاصة جداً ، بنشأ الفني واعياً بكل ما حوله ، في حين نجد الأسرة الفقيرة المتواضعة في كل شيء ، حتى طموحاتها ، لا يتركز حلم حياتها إلا في ضرورة تعليم الفني - الابن ، وهو بطل الرواية الذي يروي أحداثها . كان لا بد أن يظل منتظماً في المدارس ، حتى يعرف كيف يكلم الأوراق ، فالذي يعرف القراءة لديهم يكنسب أهمية كبيرة . وسكان حى الصار - أو المستنقع - جميعهم ليس فيهم من يستطيع مخاطبة الأوراق . وغاية المراد من رب العباد بالنسبة إلى الأم هو إحراز الصبي القدرة على القراءة والكتابة ، فعند ذاك لا بد أن يصبح « خوريا » أو موظفاً بالحكومة . وعلى الرغم من الفقر والفقر اللذين كانا يحيطان بالأسرة ، لم يكن من الممكن أن يغيب عنها ذلك الحلم ، الحلم بالفضل ، مثلها مثل غيرها من الأسر الفقيرة في كل أنحاء الوطن العربي ، فالحلم قائم دائماً وإن لم يكن واضحاً ومباشراً . ولا بد أن يكون هذا الحلم مركباً ، فالتغيير لا يكون إلا عن طريق التعليم ، الذي يمثل لدى جميع الفقراء وسيلة لعبور الفقر . والحياة تدور كطاحونة بطينة تحطم جميع أهالي المنطقة الذين يركزون همهم الأساسي في الحفاظ على حياتهم من أجل البقاء ، حيث لا طعام ولا عمل . والبيئة ذاتها كانت فظيرة بخيرات ، حتى وصل الحال بالناس إلى مشاركة الخنازير والحيوانات الضالة بحثها عن الطعام في المزابل بضواحي المدينة المجاورة ، في حين تسبح وسط المستنقع الحيات والضفادع ، وكل أنواع الحشرات ، مع ظهور النباتات التي تنمو بطريقة شيطانية على حواف المستنقع ، قبل أن تأمر الحكومة بدمه .

ويتم الروائي في الرواية برسم ثلاث شخصيات أساسية هي : الفني ، والأم ، والأب كانت الأم مناضة للأب ، فهي متديبة ، تخاف الله ، وتحب الناس والفقراء عن اقتناع داخلي . وليس خوفاً من الحساب في الدار الآخرة . وهي كثيراً ما تتألم

سكان الحى جميعا بعد أن نقل إليهم شعوره الوطنى وكانت المنطقة كلها مهددة بانتزاعها بواسطة تركيا

ووسط ذلك المناخ المستمر ، وبين جحيم الحيا في المنطقة ، وفقر الأسرة المدقع ، والتناقض بين حال الأب والأم ، والوعى الفطرى لأسيرى الأعور ، وحبب الشعور الوطنى الذى وصل عن طريق «فايز الشعلة» ، كان لابد أن تصقل شخصية الفنى الذى امتزج بداخله حب الخير بفكرة التضحية المسيحية . التى استقاها من سلوك أمه ، التى كانت تمثل أمامه قيمة مثالية ، مع ضرورة تحقيق العدالة للجميع ، وهى الفكرة التى اعتنقها بعد معرفته لفايز الشعلة . ووجد أنها تتواءم مع جميع مدركاته القديمة . وإحساسه بالفقر والعوز ، ورغبته فى تجاوز ذلك . ويقول الرواى على لسان الفنى :

«كنت تعلمت منذ وعيت الوجود . أنا فقراء . وأن فقرنا لا مثيل له . وتقبلت هذا الواقع . ونقمت عليه . ولشد ما تساءلت عن سبب فقرنا ، ولشد ما حاولت الوالدة أن تقتنعنى أن ذلك من الله . غير أننا كنا نحب الله مثل غيرنا . ولم نكن تؤذى أحداً مثل السيد وزوجته . والوالدة تصل كل ليلة : فلماذا يبقينا الله فقراء وأفقر من جميع الذين نعرفهم ؟ ! » .

ولعل الصبى يكون قد وجد فى أفكار «فايز الشعلة» الإجابات عن تلك الأسئلة التى كانت تتوارد بداخله . ومن ثم كانت أفكار «فايز» فى مرحلة ما تمثل القاسم المشترك فى شخصيته . بعد أن فهم أبعاد فكرته عن العدل والمساواة . وبدأ يطبقها عندما واثته الفرصة . وأصبح له نفوذ على عمال المقهى الذى عمل به : إذ بدأ يوزع عليهم من «البقشيش» الذى كان يصل إلى يديه . وكان الفنى يرى نفسه فى أثناء عمله بالمقهى امتداداً للآم فى البيت . بل إنه أراد أن يقيم جمهورية صغيرة بذلك المقهى على أساس التضحية والمساواة بين الأبناء جميعاً . وضد تصرفات الأب . الذى يأخذ الجانب الآخر من الرد . من خلال نظراته العاتبة للحياة وللأسرة . فقد كان تمرّد الأب وسيلة يدفع بها قسوة الحياة والواقع عن نفسه . وأكثر من هذا أنه عندما وعى حركة الصراع الأكبر خارج أسرته بين سكان منطقة المستنقع من العمال والعاطلين ، وارتباط ذلك بالأطباع الأجنبية فى تلك المنطقة الملاصقة للحدود التركية . سرعان ما استقطب ذلك الوعى بطريقة مزدوجة نحو صفوف العاطلين والفقراء الذين يعلنون تمردهم على سلطة الاستعمار الفرنسى المتواطئ مع الأطماع التركية .

وبذلك يكون الصبى الذى قارب سنوات البلوغ قد عاش فى ذلك الجزء المتباعد من أرض الوطن جميع القضايا التى يعيشها الوطن فيما يتصل بالمسألة الوطنية ، والقضية الاجتماعية ، على نحو أبرز أمام عينيه الصغيرتين التناقض فيما بين موقف الأب المتغلق على الذات ، الشديد الفردية والأناية ، ومواقف

الحس النقدى الدائم لتصرفات الأب . ومن أهم الأحاسيس التى اكتسبها الصبى فى إطار الأسرة . والتى لم يكن ليتناساها فى أية لحظة مثل غيره من الأطفال ، إحساسه العميق بأنهم فقراء معدمون لا يملكون شيئاً ، بل لا يساوون شيئاً . ولعل «حناميته» فى ذلك كان حاداً للغاية : فالطفل - أو الصبى - كان يحمل فى ثنايا نفسه جميع مشاعر «حناميته» ذاته وأحاسيسه . وكان ذلك الإحساس المتيقظ دائماً بالفقر يجاوز الشعور المادى إلى المناطق والمساحات الداخلية من اللاشعور . التى كانت تنعكس على سلوكه التلقائى . ومع ذلك فقد كان ينمو بداخله - دائماً - وفى اتجاه معاكس للإحساس بالفقر - شعور حاد وعنيف يرفض ذلك الفقر . ويرفض حياة العوز والفاقة التى يسهم أبوه فى تأكيدها بفعل إرادى ، وبتصرفاته اللامبالية . ومن هنا كانت تتوالد بداخل الطفل الصغير حالات من التوتر . كانت تحدث لديه درجات متفاوتة من الوعى .

وربما يصل الوعى بالفرد فى مثل هذه الحالات إلى أن يقف موقف الرفض للواقع كله . من خلال الحرب منه بتجاوزه ، سواء كان التجاوز للداخل مثل الأب . أو للخارج بالحرب من المنطقة كلها . وذلك بتغيير النشاط والمهنة ، وما يتبع ذلك من تغيير للعادات ، حتى يتحقق التوازن الذاتى المطلوب . ولا عجب فى ذلك : لأن معظم أعمال الخدمة فى المدن يقوم بها المهاجرون من فقراء الريف والبلدان الأخرى .

لكن الوعى وصل بالفنى فى الرواية إلى درجة التعاطف مع المظلوم . ولقد أحس بالمسئولية تجاه الأم والشقيقة ، من خلال إحساسه بضرورة تغيير ذلك الواقع الذى يرفضه ، مع عدم ازدرائه له . أو هروبه منه . بل إن معظم تفكيره فى أحيان كثيرة كان من أجل التخفيف عن الأم والشقيقة حتى تجاوزا إحساسهما بالظلم . وهو من أجل هذا ، وفى ذروة الكساد الاقتصادى بعد إغلاق ميناء الإسكندرون . وما تبع ذلك من بطالة جماعية بين العمال من سكان المنطقة ، وتوقف حركة البيع والشراء ، وانعدام المواد الغذائية ، يقوم بالتدريب على تعلم أول مهنة عرفها الإنسان ، وهى مهنة الصيد ، حيث لم يكن هناك نقود ، وإذا وجدت النقود فليس هناك سلع أو بضائع لمبادلتها . ولم يكن أمام السكان إلا مياه المستنقع المالحه ، التى تنمو فيها الزواحف والحشرات ، ومنها الأسمالك . لذا كان تعلم الصبى للصيد شيئاً طبيعياً وليس غريباً عن تكوينه أو الظروف من حوله . وقد علمه «أسيرى الأعور» الصيد بطريقة بدائية من مياه المستنقع الراكدة . ورغم صعوبة المحاولة ، استطاع الفنى بعد فترة أن يحقق نوعاً من النجاح . وفى نفس الوقت كان الفنى قد تعرف على شخصية أخرى ربطته بالقضية الوطنية الكبرى ، وهو «فايز الشعلة» ، الذى كان أحد أقطاب الحركة الوطنية فى منطقة المستنقع ، فلقد تزعم

للآخرين ، على نحو جعلها تبت فى الإبن من الصغر تعاليم المسيحية ، والقيم التقليدية ، مثل العيب ، واحترام الناس ، وحب الآخرين بغير حدود ، حتى درجة التضحية من أجلهم . وما كان لهذه القيم أن تترسب فى نفس الصبى مالم بصاحبها من الأم سلوك بمائلها ، على نحو يشعره بالقيمة الجاهلية الخالدة لفكرة حب الخير ، النابعة من تضحية الأم للأب وللأسرة وللآخرين . وهكذا كانت فكرة الخير تنبع من ذلك المعنى الكبير الذى جسده الأم فى تضحياتها من أجل الآخرين ، حتى الاستشهاد بوصفها امرأة مسيحية تؤمن بكل تعاليم المسيحية فى جوهرها النقى البسيط . وكان الطفل الصغير يرى فى كل يوم كيف أن تضحية الأم للأسرة ، وعناها اليومى ، كانا يمثلان المصباح الذى يضىء تلك الحياة البائسة المجدبة لتلك الأسرة . وبذلك تحدثت درجة اقتراب الطفل من الأم ، حيث كانت أمه أقرب إلى ذاته الداخلية من أبيه ، فهى الواحة ، والرحمة فى تلك الصحراء القفر ، ومصدر الحنان والطيبة الإنسانية وسط حالة التوحش العام .

وكان للأب - فى الرواية - شخصية محددة القسما ، فهو لا يتفاعل مع آلام الآخرين ، وهو شديد الإحساس بالاستسلام لفقره ، كما أنه غير محب للنباهى . وفضلاً عن ذلك فإنه لم يستطع أو يفكر فى أية ساعة فى ضرورة توجيه عقله ونفسه من أجل تغيير واقعه وواقع أسرته . وهو فى معظم الأوقات يبدو مستسلماً لفقره وفقر الحى من حوله ، ولا ينسى نفسه إلا فى لحظات الشرب التى كثيراً ما كان يفقد فيها وعيه ، ويظهر فيها تمرده وسخطه على كل شيء حوله . وهو لا يتوانى فى أى يوم عن الاستيلاء على عائد الأم وابنتها من الخدمة فى بيوت الأغنياء من أهل القرية أو المدينة المجاورة ، بحجة أو بدون حجة . الأب - فى المستنقع - يمثل النموذج المتمرد ، لكن تمرده داخل وذاتى ، فهو غير راض عن فقره ، وهذا ما يجعله يتعاضد معه فى صعوبة كبيرة ، وما يلبث أن يهرب منه ، إما بالترحال الدائم وراء سراب ، أو فكرة ، أو شخص يزين له الرحيل ، أو بالاستغراق فى الشرب حتى درجة فقدان الوعى ، كما أنه لا يكره زوجته أو أولاده ، ولا يكره أحداً من سكان المستنقع ، وإن كان لا يحب أحداً ، فهو دائم الانشغال بنفسه ، وبقضاء ساعاته فيما يروق له ويتواءم مع دخائله أو ما تعود عليه .

والفنى - فى الرواية - هو الراوى الذى يحكى حناميته الأحداث على لسانه . وهو ممزق دائماً بين حال أبيه الذى لا يعجبه ، وحبه لأمه . ورغم سخطه على تصرفات أبيه الكبير دائماً ، والغائب دائماً ، فإنه لم يحقد عليه ، بل كان دائم التمثل لموقف الأم فى مواجهة تصرفات الأب الطائشة . ولقد حدد موقفه من خلال وعيه الفطرى المبكر بطريقة عقلانية ، فهو يكره تصرفات الأب ، لكنه لا يكرهه ، وإن كان ذلك قد أدى إلى اكتسابه

كان مقنناً بشخصية فياض أو خليل ، كما كان في رواية « الشمس في يوم غائم » متوارياً وراء الحلاق . وما يجدر ذكره أنه إلى جانب ثراء المستنقع بمثل تلك الشخصيات التي وجدناها مقننة في أعمال أخرى ، فإنها اغتنت بقاموس « حنامينه » الذي اعتدناه لديه . والذي يعود به إلى المقدرات المسيحية . وذلك بتضح من تشبيهاته واستعاراته . بل إنه يتضح من العالم الداخلي لأبطاله . مثل الأم . ونظرتها لذاتها كمضحية دائماً . ومن القداسة التي يصفها على أبطاله الذين يحبهم . مثل زنوبة في « بقايا صور » . والمرأة في « الشمس في يوم غائم » . وزينب في رواية « المستنقع » . فهي دائماً ضحية برغم طيبها ومثاليها وقدرتها .

ونقطة ملاحظة أساسية ومهمة - لعل هناك من يتفق معنا فيها . بخاصة بعد التعرف على ما قدم حنامينه في أعماله جميعها أو في معظمها . وتمثل هذه الملاحظة - التي يعدها بعض الناس دون بعض نقیصة في عمل الروائي - في الحضور الدائم للأديب في أعماله في معظم الأحيان ، ابتداء من « فارس » في « المصباح الزرق » . وحتى الطروسي في « الشراع والعاصفة » . والحلاق في « الشمس في يوم غائم » . حتى رواية « المستنقع » . فهو يقيم دائماً وراء البطل . وحيثية تقع وراء البطل التي يقضي عليها الكثير من القداسة المزروعة بالدنس الديني . لكنه دنس قدری . تدفعها الظروف نحوه كخطيئة كبرى لا بد منها . لكن جوهرها الشريف دوماً ما يظهره الروائي . إنها مؤسس لكنها ليست قيحة . بل تحمل في داخلها قلب العذراء . وإيمانها الكامل بالدين والقدر والتسليم برسم حوّلها حالة من القداسة والجمال المسيحي .

وذلك هو ما يحسه القارئ - دائماً - بعد متابعتها لأعمال « حنامينه » . وحتى عمله الأخير « المستنقع » .

وفي النهاية - فإننا نطالع الروائي دائماً موجوداً في الرواية . فهو الروائي الذي يقدم أوراقه الخاصة كي تكون وثيقة ضد نفسه أو معهم . أو ضد أبطاله أو معهم . بلا أقنعة أو حيل فنية . ولا يسعنا إلا الإعجاب بالمستنقع . بوصفها رواية لم تأخذ شكل السيرة التقليدية . وهذا في حد ذاته يحسب لحنامينه بوصفه روائياً فريداً في جيله . استطاع بجرأة أن يتناول الأحداث الخاصة والشخصية . بعد أن تخلص من جميع الرواسب الذاتية . ونجرد من نفسه . وتوحد بالحقائق الخاصة التي أسهمت في تكوين وعيه . ولعله في ذلك كان مستعداً لآلام الذات الدائمة ، التي كانت تستعيد وجودها القديم مع كل موقف أو فكرة أو شخصية دون ما خجل . فكانت أيضاً شهادة توثيقية على الواقع الاجتماعي والسياسي في الإقليم الصغير الذي ضاع في فترة تلاحمت فيها جميع الظروف ضد إنسان تلك البقعة العزيزة من أرض سوريا العربية .

لسانه - كيف ترك سكان المنطقة بيوتهم وأغراضهم التي لا يستطيعون نقلها . عندما اقتحم الأتراك لواء الإسكندرونة . وكيف شارك الصبي أسرته في تحطيم سقف بيته القرميدي . الذي كانت الأم قد فرحت به فرحاً كبيراً عند إنشائه بعد أن تحسنت أحوالهم . انقاء للمطر الشديد الذي كان يستمر عدة أيام .

ومن هذا نرى أن الكاتب قد قدم في « المستنقع » شهادات واقعية من خلال التوثيق التاريخي لجزء مهم من حياته وحياته المنطقة التي شب فيها من شمال سوريا . في عمل روائي يتدرج في ذلك النوع المعروف بالسيرة الذاتية لحياة المؤلف .

والملحوظ أن رواية « المستنقع » حوت شخصيات عدة ولكنها لا تبدو غريبة عنا بأي حال من الأحوال . بل إن القارئ سرعان ما يتذكر أنه لمح تلك الشخصيات في أعمال أخرى « حنامينه » . والفنان يستق جميع شخصياته وأحداثه من حياته الخاصة . وعندما يقرر أن يكتب عملاً يمثل فيه نوعاً من السيرة فلا بد أن يقدم تلك الشخصيات عارية من أية أقنعة . ودون أي حواجز . فهي في السيرة تأتي على طبيعتها الأولى قبل أن يجري عليها الفنان ما يجري من حيله وأساليبه الفنية . ويواجهنا في « المستنقع » شخصية مثل شخصية زينب . تلك الفتاة التي تكررت في أعمال « حنامينه » . والتي تعمل في أحد بيوت حتى البغاء في المنطقة . وزينب في « المستنقع » لا بد تجعل القارئ يستدعي « زنوبة » . تلك الفتاة الجميلة الطيبة التي قتلت في رواية « بقايا صور » . بل إننا نجد أن كلا من زينب وزنوبة متجسدة في شخصية المرأة صاحبة الثوب الليلكي في رواية « الشمس في يوم غائم » . التي صورتها في صورة مؤسس فاضلة - قديسة - كانت تغسل أقدام الفتي الحارب من جنة الأسرة الغنية المفتقدة للحب . إلى جحيم فقرها بداخل ذلك القبر الذي ملأته بالحلب والحنان وسط ليالي الشتاء الباردة . فكان القبر في وجود الحيين أكثر دفئاً من مفروشات أسرته الغنية التي تعيش في قصر كبير .

ولقد كانت زينب في « المستنقع » قديسة أخرى في نظر الصبي . أحبها نتيجة لعطفها عليه . ولرقبتها التي لمسها في نفسها وفي احتفائها به . حتى إنه سأل نفسه - مادام قايز الشعلة يدافع عن الفقراء . وزينب فقيرة - لم لا يتزوجها ويرحمها من تلك أهلها بها . أو لم لا يرحمها من الموت المفاجيء . ودقنها بعيداً عن أهلها .

كذلك يلاحظ القارئ في « المستنقع » شخصية أخرى كثيراً ما تكررت في أعمال « حنامينه » . وهي شخصية المناضل الثوري الذي يسبح ضد التيار . وضد المألوف ، والذي يريد تغييره إلى الأفضل . وفي المستنقع شخصية « قايز الشعلة » . وهو أيضاً ليس غريباً . فلقد لحناه وعشنا ساعات هروبه ونضاله كما عشنا آراءه في رواية « الثلج يأتي من النافذة » . حيث

الآخرين التي أثرت روحه بالبطولات والخيال المشبوب .

ويقول الفتي :

« ولقد أملت . والحي يضطرب بالنقمة على الفرنسيين . ويمر بغضب على حالة البطالة والجوع التي تردى إليها ، أن أرى الوالد يتفعل بذلك . ويخرج مع الخارجين إلى المنشية لمنع قطع أشجارها . أو يجتمع في الليل سرا مع المجتمعين . ويثور على وضعه كالآخرين . لكن أملي خاب . وظل الوالد على لا مبالاة . هم السكر . والنساء في القرى التي يقصدها لبيع الحلوى »

وكان الصبي في أثناء إحساسه بضرورة انتماء أبيه إلى المجموعة يفترض نوعاً ما من التطور لم يكن الأب قد وصل إليه . برغم فاقته وفقره . وكان وعي الأب مرتبطاً كل الارتباط بوضعيته الاجتماعية . فهو منذ البداية لم ينتظم في العمل في أحد المصانع . بل إنه ظل يحيا هامشياً . ومن هنا كان موقفه من تلك القضايا الحساسة في أبعادها وتشابكها بعيداً كل البعد . ومنتمياً باللامبالاة . برغم مشاركته لسكان المنطقة في إحساسهم بالفقر والعوز والخطر الذي كان يربص بهم جميعاً .

وكان لا بد أن تنفجر الثورة بين الجميع . باستثناء القلة الهامشية التي كان يمثلها ذلك الأب . في الوقت الذي أحس فيه الصبي الصغير بأبعاد ما يدور من حوله . فلقد تعاقب حب الخبر في نفس الصبي الصغير مع جميع المكتسبات المعرفية التي طرحها الواقع من حوله عليه . قبل أن تفتح عوامل النضج الحيوي كاملة لديه . على نحو ولد لديه رغبات أكيدة في إقامة ميزان العدل الذي كان قد اختل في « المستنقع » . مشتركاً مع غيره ممن حملوا عبء ذلك . حتى يتحقق المثل الأعلى الذي ظلت الأم الطيبة تدعو وتصل من أجله الليالي الطويلة . محنمة به من الأخطار المحدقة بالأسرة .

كل ذلك جسد بداخل كيان الصبي الصغير شخصية أخرى . جديدة بالدرجة الأولى . لم تكن تقبل أنصاف الحلول . فالرغبة في التغيير التحمت بذاته الخاصة التحاماً عضوياً . متجاوزة به نظرة الأم المثالية . وكان يذكي ذلك دوماً لدى الصبي . الإحساس الجديد بالخطر . الذي كان محتفياً . لكن الجميع كانوا يحسونه . فالسلطة المحتلة - ممثلة في الفرنسيين - تغصص عينيها عن اجتياح الأتراك للحدود واستيطان المنطقة . تنفيذاً للخطة الميمنة من قبل السلطات التركية التي كانت قد قررت اغتصاب « الإسكندرونة » من سوريا .

إن رواية « المستنقع » التي كتبها « حنامينه » بطريقة السرد التسجيلي . تضع جميع الظروف وملابساتها الفردية أمام القارئ . فلقد رأى الصبي - الروائي - تلك الفترة وعاشها . وعي ارتباط أجزائها التفصيلية بعضها ببعض . وصور - على

الضفة

تأليف: سحر خليفة
عصر: على شلش

«غمرة غمامات الصنوبر في مرتفعات العارضة الجبلية بعير ذكره بما ينتظره وراء الجسر...»

«والغمامات الخضراء تتلاحق أمام ناظريه . بينما كانت الأغنية الحزينة ترتعش . والصوت ينادى كما لو كان متطلقاً من قعر الوادي السحيق . ليالي الشمس الحزينة ... لماذا توجعنا الأغاني الجريحة ؟ ألا نأنا شعب رومانسي التربة ؟ ولم يكن هو رومانسياً . لم يعد كذلك . أو هكذا بات يعتقد . كيف توصل إلى هذى النتيجة ؟ تدريب . طلاقات . زحف على البطون . شد البطون وبصبح الإنسان لا رومانسي الفعل والمنطق . وتلاشى الأحلام الفردية . وبصبح بطلقة في عداد طلاقات . وقد تدعكه التجارب أكثر فيصبح صاروخاً .. صاروخاً موجهاً . هذا هو المنطق .»



شهادة نوت فيها ليش ؟ لما متنا من الجوع ماحدث
سأل عنا ، والساعة بقيتوا تسألوا عنا ليش ؟ .

هذه رؤية عملية تلخصها عبارة « ما باليد
حيلة » . وتكتنف محورا آخر من محاور الرواية .
ولكنها رؤية استسلامية في الوقت نفسه ، لا يقبلها
المحور الآخر الذي يمثل أسامة ، وقد ترتب على هذه
الرؤية الاستسلامية كثير من ظواهر الاحتلال في رأي
أسامة ، مثل التعاون مع العدو ، والعمل في
مصانعه ، ورفع شعار « العين بصيرة واليد قصيرة » ..
حتى عادل الذي كان يمثل لدى أسامة أملاً كبيراً .
أصبح يعمل في مصنع إسرائيل وهجر البيارة - بعد
هجرة عاها - حتى يطعم تسعة أفواه - على حد
قوله - وما كبتة تطهير الكلي التي يعيش عليها أبوه .

وليس عادل وحده هو الذي يعمل في مصانع تل
أبيب . فعه زهدى وأبو صابر ومثبات غيرها .
« ولكن لا بأس . الليرة الإسرائيلية خير من الجوع » كما
قال أبو صابر ، الذي قطع المنشار الكهربائي أصابع
يده فلم يسعفه المصنع ؛ لأنه يعمل بلا إذن عمل .
بل إنهم جميعاً يلاقون أبشع أنواع التفرقة في المعاملة .
ولا يجدون بدلاً آخر سوى الخمر ، مثلاً فعل عادل .
أو الاستسلام . كما فعل الباقون . وهم سائحون على
الحكومات والأموال العربية التي لا تنجدهم .
وينهمون الثوريين من أبناء وطنهم خارج الأرض
المحتلة بأنهم نسوهم ولم يعودوا يهتمون بموقفهم .

وعبثاً يحاول أسامة أن يدفع عادل أو زملاءه إلى
الثورة على وضعهم . وتغر الأسابيع « ولما يستطيع
أسامة تنفيذ أي من مخططاته ، فلا هو يستطيع

مطالبهم . وتختل السلم الطين للمجتمع فصار العادل
واطناً والواطي عالياً . وتكدست البضائع الإسرائيلية
أمام المحابيت ، ولم يعد نعمة مايشعر الإنسان بأن البلاد
في ظل احتلال سوى دوريات الجيش . وأنطقته هذه
الصددمات بسؤال صاح به في « عادل » ابن خاله .
الذي كان أول من لقيه : « احتلال هذا أم
احتلال ؟ » .

« ولم يحب الشاب الطويل ، وابتم بصير ،
وأخذ يزدرد كآبته بصمت . وأسامة بلغ عليه
بساؤلاته :

- وأنت يا عادل ماذا تفعل ؟
- أطأطي للحياة .

وكانت هذه صدمة أخرى للوفد الذي جاء هو
نفسه ليصدم هؤلاء المطأطين للحياة . أما أمه فوجدتها
كما هي : القروية الطيبة المتوكلة ، التي لا تفكر إلا في
تزويجه من ابنة خاله . واسمها « نوار » ، شقيقة
عادل . وأما خاله نفسه فرجل مريض بالكلية ، ملازم
للدور وللصحفيين الأجانب الذين يترددون عليه . بل
إن بيارة البرتقال التي تعيش عليها الأسرة لم تعد كما
كانت ، فقد هجرها عاها ، واجتذبتهم الأجور
المرتفعة في مصانع تل أبيب . وهاهو ذا خفيها
المعجوز يصبح في أسامة مجيباً عن سؤاله الملح : « هذه
الأرض لمن » بقوله : « لصحابها يا أفندي ، وأنت
زعلان ليش ؟ أنا ياسيدي أجير ، طول عمري كنت
أجير ، لالي أرض ولا مايجزون ، وابني كان أجيراً
ولم يزل . ومادامت الأرض مش أرضي ولا أرض

بهذه الفقرات المختارة من أول مشهد في رواية
« الصبار » تضعنا سحر خليفة في مواجهة تمهيدية مع
أحد محاور روايتها ، وهو محور يمثل « أسامة » . ذلك
القنى الفلسطيني القدالي الذي غاب عن موطنه في
الضفة الغربية نحو خمس سنوات في أعقاب هزيمة
١٩٦٧ .

لقد عاد أسامة إلى نابلس التي انتقلت إليها أمه -
بعد وفاة أبيه - لتكون على مقربة من أهلها
وإخوانها .. عاد بعد جولة في بلاد البترول العربية وقد
قر قراره على أن يكون طلقاً أو صاروخاً - إذا لزم
الأمر - في وجه أعداء أمته . ومع أنه كان قبل رحيله
شاعراً رومانسياً ومالماً فقد نفص عن نفسه كل
ذلك ، وتسلح بمنطق الثورة والمقاومة المسلحة .
وهاهو ذا قد عاد ليعمل من الداخل . وطوال الطريق
من عمان إلى نابلس جلس في سيارة الأجرة مع غيره
من العائدين وقد شغل نفسه بوطنه المسلوب ، وبؤلاء
الذين يحيطون به في السيارة ، بمن لا تشغلهم سوى
أحلام التهرب من التفتيش الإسرائيلي والامتحان غير
الإنساني الذي تجريه سلطات الاحتلال عند الجسر
الفاصل بين ضفتي الوطن الواحد . وعند هذا
الامتحان الذي لا يكرم فيه الإنسان بأي معنى . يزداد
ألم أسامة وفداحة شعوره بمأساة أهله ، بل إن امتحانه
هو نفسه يتضاعف بالتحقيق ثلث التحقيق عن سنى
غيته وسر عودته . وحين ينتهي ذلك الامتحان ينزل
أسامة إلى أحضان المدينة الصغيرة العريقة فتلقاه
بمسلة من الصدمات غير المتوقعة : لقد تغيرت
اهتمامات الناس ، وكثر المال في أيديهم ، وتعددت

الموقف ، ويستعد الجميع لهجمة إسرائيلية جديدة . وفي الوقت الذي نحل فيه الهجمة بيت أسامة وأمه ، يكون هو في الجبال مع الرفاق يدبرون لعمل جديد قديم . فقد عاد أسامة إلى الأرض المحتلة ، واصطدم بأهله الذين يتعاونون مع العدو بالعمل في مصانعه ، وحاول أن يقصّبهم عن ذلك بالحسنى ولكنه لم ينجح ، فكان أن قرر نسف الأوتوبيسات الإسرائيلية التي تنقلهم إلى المصانع حتى لو راح في عملية النسف عادل ، أساذه وقدرته في الزمن المنقضي . ولكن عادل في ذلك اليوم الموعود كان قد ذهب مع أبي صابر في شأن من شئون التعويض المسوف ، وحل محله زهدى الذي أصيب بشظية في كتفه . ولكن نطاق العملية اتسع بين أسامة ورفاقه والسلطات التي هبت على الفور إلى الموقع . وفجأة يتحول زهدى إلى صف أسامة ، ولكن الاثنين يقعان في النهاية في قبضة الرصاص والموت .

وسرعان ما يعتقل باسل مرة أخرى على أثر اعتقال إحدى فتيات مجموعته التي يقودها أسامة ، وسرعان ما يداهم الصكر بيت الأسرة فإذا هم يعثرون على أسلحة ومنشورات في قبو البيت . ويتأهب الجميع لاستقبال الجن الفادح ، فقد قررت السلطات نسف البيت وتشريد أهله . وفي يوم النسف يأتي الناس من كل مكان لمساعدة الأسرة المنكوبة ، التي ينقل صبيها المريض بالكل إلى المستشفى في الوقت نفسه . ويمضي الوقت المحدد قبل النسف بطيئا وكثيئا ومثيرا ، والرجال يعملون في نقل مافي البيت من ضروريات ، وعادل قد استيقظ بداخله فجأة وهي جديد تناسي معه نقل «الماكينة» التي يعيش بها أبوه ، وكأنه يريد أن يلقى من على كتفه لأول مرة - بعد الاحتلال الأخير - عبوديته لأبيه وماضيه . ثم انفجرت الألقام . وترجع البناء وبدأت الحجارة تتساقط من السماء . وانطلقت زهودة . زهرودتان . عشرة . مسيرة . وهكذا يفتق عادل ، وتسرى بداخله «عرشة العرد والقمّة» ، والرغبة في البدء من جديد . وبعد أن انتهى كل شيء «مشى صامتا . واخترق الشارع الرئيسي في صدر المدينة . وكان الباعة يتنادون : غزوى يا سحك . يا غزوى يا بردقان . ربحاوى يا موز . وصاجات باع السوس والخروب توقع أنفاما راقصة . وبائع الجرائد ينادى : القدس . الشعب . الفجر . كينسجر يشر بجل القضية . وفريد الأطرش مازال يندب يوم مولده الشقي . والناس يشقون خبزا وغضارا وفواكه » .

بهذه البانوراما الدرامية السريعة تنتهى رواية «الصبار» وقد فتحت الباب على اتساعه أمام الأمل في بناء جديد يخل محل البناء القديم المنهار ، وبناء من العلاقات الاجتماعية غير المهزوزة أو المضطربة ، يشترك في بنائه الجميع ، وبناء آخر من العلاقات السياسية يتعد فيه الأبناء في الداخل بالأبناء في الخارج صوب

مجموعون ؟ يا عزيزي هؤلاء يكدمسون الأموال ويشقون الأسهم والعقارات في بيروت وأوربا . وأنت ، لماذا تركت البلد بعد الاحتلال فورا ؟ - لم أستطع احتمال الوضع . لم أستطع رؤيتهم يسرون في شوارعنا وينتهكون حرمة البلد . - عظيم . ممتاز . رائع . هذا هو عين الصمود . - أنت تتكلم بنفس الأسلوب الحقاقد الذي يستعمله زهدى وشحادة وبياح الخبز ولم يبق إلا أن تعبرني بالبنطلون والقميص المكويين . تفحصه عادل مليا ولم يعلق . ثم انفصل عنه واتجه نحو دكان بائع الكحول .

لقد أصبح التناقض واضحا وصارخا بين المهورين ، ولكنه في الحقيقة تناقض سطحي ، فتحت هذا السطح الصارخ يتحرك المهود الثالث في الرواية ، محور الاحتلال والعدو المقيم ، الذي يفتدى التناقض ويحركه طوال الوقت ، بل يكتوى بنار تفجيره . فسرعان ما يعمل رفاق أسامة ويفجرون الموقف على أطراف المدينة ، وينتهى الأمر بحظر التجول ، وهدم البيوت ، وغلان الجميع بما فيهم الصبية الذين يقبض على بعضهم ، ويخرج بهم في المعتقل ، ومنهم باسل شقيق عادل الأصغر . وسرعان أيضا ما يستفز العدو زهدى الذي خطف ولده مثليا خطف باسل وينتهى الاستنزاف بمحركة دامية بين زهدى وزملائه العمال من جهة ، والإسرائيليين في مصنعهم من جهة أخرى ويكون من نتيجتها أن يعتقل زهدى الذي فضل البقاء على الهجرة .

وهكذا توصلنا الرواية إلى أحد مظاهر الواقع الفلسطيني المر في ظل الاحتلال الإسرائيلي ، وهو مظهر يصنعه المعتقل والاعتقال . ولكن المعتقل دائما سلاح ذو حدين فهو وسيلة أمنية من جهة الدولة ، وهو أيضا وسيلة للتربية السياسية وإعادة النظر في الأمور من وجهة ضحاياهم وخبرجيهم . ففى المعتقل نشأ باسل البصبي المدلل نشأة جديدة ، وتغيرت مفاهيمه ، وأعد للعب دوره في المستقبل . وفي المعتقل أيضا تغير زهدى وأصبح مثقفا يطلب الكتب من زوجته بدلا من الطعام . وحين يفرج عن باسل ينضم على الفور إلى أسامة ويعمل معه سرا ، ويؤيده علانية . وحين يفرج عن زهدى يكون قد صار سياسيا يساريا في آن واحد ، أكثر وعيا وحذقا وحذرا ، ولكنه يستمر في البحث عن عمل بمصانع العدو ، مثليا استمر عادل الذي انخرط طوال فترة اعتقال أقاربه وزملائه في مساعدة أبي صابر المعتقل في الحصول على تعويض من الشركة الإسرائيلية بالطرق القانونية .

ونحن الفرصة لأسامة كي يمارس شيئا من خططه حين يتوقف في الحى ضابط إسرائيل كبير مع زوجته وابته لشراء فاكهة . وهنا يتفرض أسامة مثليا فيطعن الضابط في عنقه بخنجر ثم ينجس . ويشكهرب

الوصول إلى عادل ، ولا هو قادر على القيام بمهامه السرية . وبدأ يصارع مايراه صراعا داخليا مريرا : وماذا يريد هؤلاء ؟ أن يعيشوا الرفاهية في ظل الاحتلال ؟ أهذا مفهومهم للوطنية والقومية ؟ وزهدى اللعين يعرف بأن كلمة عرافيم تعنى لصاً قذراً وختريرا ابن قواد . ورغم هذا مازال يعمل هناك ويدافع عن نفسه بالشتايم . والتهديد الوحيد الذي يملكه هو الهجرة . أى جهل ! يجب أن يتلقى زهدى وشحادة وأمثالها درسا لا ينسونه قط .

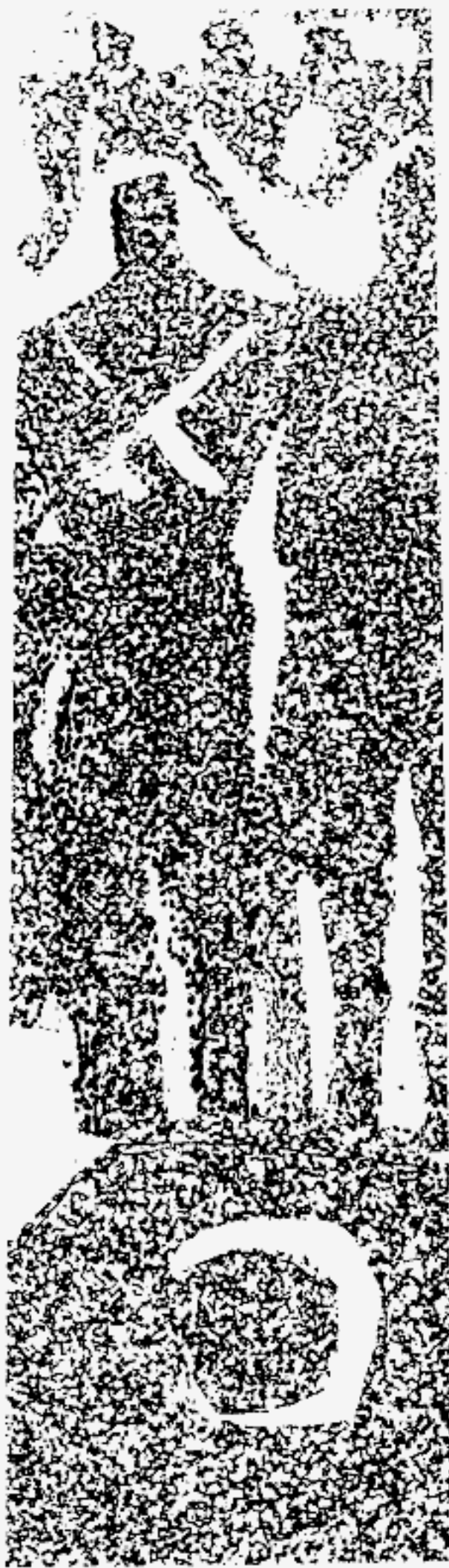
ثم تتم المواجهة بين هذين المهورين اللذين يمثلها أسامة وابن عماله عادل ، حيث يختلف الفهم والمنطق . ويدور هذا الحوار :

هتف (أسامة) بتشنج :

- لا أصدق . لن أصدق ، لا أصدق بأنك نسيت البلد والاحتلال .
- أنا لم أنس البلد ، بدليل أنى لم أتركها . وأحس أسامة بالطمعة تخترق صدره .
- أنا لم أترك البلد إلا لفترة قصيرة وهأنا أعود كما ترى . لو كنت نسيتهما رجعت ابستم عادل وألقى قبلة جديدة :
- سمعت من العمة أنهم طردوك من هناك . أصبح هذا ؟

توقف أسامة وضرب صدره بقبضته :

- تقصد لولا أنهم طردوك من هناك ما عدت هنا ، أليس كذلك ؟ قل لا تصمت . أليس هذا ما تقصد ؟
- فسر كما شئت .
- تفسرى الوحيد هو أنكم تحلفتم عن الركب الثورى . الناس في الخارج يلاحظون هذا ويكتبون عنه .
- يكتبون عنه ؟ دعمهم يلاقوا ما تلاقى وسرى أى الأمراض ستظهر .
- لا . أنا أقصد الآخرين . أقصد ناسنا نحن .
- عن أى ناس تتكلم ؟ عن المغتربين في الكويت والظهران ودول الخليج ؟ دع هؤلاء يساهموا في تصنيع الضفة والقطاع فتترك العمل هناك فورا . ولكنهم لن يفعلوا . اتعرف لماذا ؟ لأن أى واحد منهم لن يجازف ببعض ماله ، ويريدون منا أن نحمل عبء الهزافات والتضحية بكل شيء وحدنا .
- نعم . يجب أن نفعل هذا ، فنحن المسئولون عن الصمود أولا وأخيرا .
- وإذا جعنا فكيف نصمد ؟
- الجوع يفجر الثورة . لماذا تبسم ؟ هذه نظرية معروفة .. ألا تفهم ؟
- والناس الذين تتكلم عنهم ، ماذا يفعلون ؟



تكون متساوية الأدوار حتى ليقبل الفارق بين الرئيسى والثانوى منها من فرط امتلائها وحيويتها . وقد ساعد على ذلك بالطبع تصور الكاتبة لموضوعها ، وطريقة رسمها للشخصية ، وهى خاصية تميزت بها رواية « لم نعد جوارى لكم » التى سبقت ظهور هذه الرواية لسحر خليفة . وربما ساعد عليه أيضا تكتيك المونولوج الداخلى الذى استغلته الكاتبة بذكاء فى سرها الكشف عن الكثير من مغاليق شخصياتها .

ويتصل بتصور الكاتبة لموضوعها وطريقة رسمها للشخصيات جانب آخر افتقدته روايات عربية كثيرة كتبت فى فلسطين أو غيرها تحت وطأة الاحتلال . فكثيرا ما يؤدى مثل هذا الجو العام بالرواى إلى معاداة عدوه من حيث هو نوع من البشر ، أو إلى سلبه إياه كل ما يربطه بالبشر من خصائص . ويصبح رسم الشخصيات فى مثل هذا الجو واقعا بين فكي البعد الواحد أو توزيع الأبيض والأسود توزيعا أحاديا بين الوطنى وعدوه . وهذا ما وعته هذه الرواية حين انطلقت من مفهوم إنسانى بحث ، لا يتعارض أولا وأخيرا مع المفهوم الوطنى . فى أحد مشاهد المعتقل جاء طفل عمره خمس سنوات من سوريا مع أمه لرؤية أبيه المعتقل الذى تركه جينا فى بطن أمه ، وانطلق الطفل ببراعة شديدة متجها إلى زهدى ليسأله : أنت بابا ؟ وسقطت السجارة من يده زهدى وتلصقت الكلمات فى فمه ، وفهم أن الطفل ابن زميله السورى المعتقل ، فاحتضنه وبكى بحسرة ، وتأمل الجنديين الواقفين على الباب فإذا بهما يكيان أيضا ، وراح لاشعوره بحديثه « تيكيان ! أنتا تيكيان ! كل ماترونه من وحشية وتعذيب داخل جدران الزنانات لا يكيكا . ويكيكا طفل لا يتجاوز الخامسة ؟ ! » مرة أخرى يتكرر هذا المشهد الإنسانى فى مشهد قتل أسامة للضابط الإسرائيلى . فقد بدأ المشهد بأمر صابر وهى تأمل فاكهة لا تقدر على شرائها ، فى حين جاء ذلك الضابط مع زوجته وابنته ليشترؤا مالا تطيقه المرأة المسكينة التى شرعت فى صب حقدتها عليهم . ولكن حين سقط الضابط وتهاوت ابنته فأنكشف ساقاها ، خلعت أم صابر متدبلا عن رأسها « دون وعى وجلت به الفخذين العاريين ، وتمتمت وهى تنحنى فوق الصبية المغشى عليها .. يا حصرنى عليك يابنى » . ثم مدت يدها نحو المرأة المولولة بالعبرية وواستها بلمس كفها مرتين قبل أن يضطرها الهول للانصراف . ثم ينتهى المشهد نفسه بهذه الصورة : « ألقت المرأة الإسرائيلىة رأسها على كتف عادل فهمس بعطف .. بسيدر .. بسيدر (أى لا بأس) ورش ماء على وجه الصبية فتحركت . وصاح به أحد المنطلقين : - سيبك منهم يا عادل . سيارات الدورية جاية .

لم يلتفت للتحذير . اتجه نحو القتل . أمسك بيده بحس نبضه . وصاح به آخر وهو يشده من كتفه :

هدف واع واحد ، وبناء ثالث من العلاقات الاقتصادية يقوم على الإنتاج الذاتى والرفاهية بالاشتراك لا بالاستلاب . أما ذلك « الصبار » الذى ينمو وحيدا وذاتيا فى الرمال فإن هو إلا رمز لم تصرح به الكاتبة بالطبع ، ولا هى ذكرته فى السياق أو على لسان أحد ، وإنما سلمته للعنوان ، وتركت للقارئ أن يحسه وأن يدركه . ومن خواص الصبار أنه جاء فى لغتنا من الصبر وشدة الاحتمال ، وأنه نبات مشوك السطوح مر المذاق ، لكنه مفيد عند الحاجة فى الصحراء . فإذا حفر تحت حته وجدت الماء والرى ، وإذا شقت السطوح بمرارتها وجدت غذاء مختلف المذاق . وكأن المؤلف تروى أن تقول كل هذا عن شعبها المكافح العنيد الصبور .

...

إن الرواية فى أوضح مظاهرها وأهمها رواية قضية ، والقضية سياسية ، ولكنها ليست قضية فردية بأية حال . فهى تتعلق بشعب بأسره إن لم تكن تتعلق أيضا بأمة يسمى إليها هذا الشعب . ولعل القضية تكون قد اتضحت من تحليلنا السابق للرواية . والرواية - فى مظهر آخر من مظاهرها المتعددة رواية تسجيلية ، تسجل فترة تاريخية بعينها من حياة الشعب الفلسطينى فى الأرض المحتلة . وليس علينا - ولا علينا - أى خطر من التسجيلية . فالقن بأسره تسجيلى بمعنى من معانيه . والرواية أخيرا - وفى مظهر ثالث - رواية شخصيات وأجيال . ففيها ثلاثة أجيال تتعاش ، تختلف حيناً وتتفق حيناً آخر ، ولكنها متصلة الأسباب فى النهاية ، يأخذ كل منها الآخر ويعطيه ، حتى وإن لم تربطه بالآخر وشائج دم أو نسب : الجيل الأكبر سنا (يمثل الأب والأم والحالة) وهو أقرب إلى هدوء الحركة وواقعية التفكير الضيق ، ولكنه حاد عند اللزوم ، مثلاً احتدت الأم (أم أسامة) على جنود الاحتلال ولم تخش بنادقهم ، واحتدت الأب (أبو عادل) على ولده الصغير باسل بسب جرأته وعدم انضباطه فى ذهنه . والجيل الأوسط أو جيل الشباب (يمثل عادل وأسامة وغيرهما) وهو الذى يتحمل العبء الأكبر دون الأجيال الثلاثة ، ويخطط للمستقبل ، ويتحد عند لحظات المصير . والجيل الأصغر أو جيل الصبا (يمثل باسل ونوار ولينه) وهو أقرب إلى الحماسة منه إلى الوعى ، ولكن الوعى يحل فى أفرادها بالتدريج ، وقسوة الواقع تعلمه أكثر مما تعلمه المدرسة ، والأمل فى استمراره يتزايد وينمو بنموه .

وهذه الأجيال الثلاثة هى الإطار العام الذى تتحرك فيه شخصيات الرواية . وهنا نلاحظ أن الشخصيات - على كثرتها وتباينها - تتميز بما تتميز به الأجيال الثلاثة نفسها من اتصال وتفاعل وحركة حتى فى أشد جوانبها سلبية وضياعا . كما تتميز بأنها شخصيات ممثلة متعددة الأبعاد فى مجموعها ، تكاد

- الدورية . سيبك منه التحذير . مش شايف نجومه !

ومد عادل يده نحو النجوم . انتزعها . ألقى بها على الأرض . حمل الصبية على كتفه . ومشى فى عرض الشارع الخالى والمرأة الباكية تتبعه بصمت .

أما النجوم التى انتزعها عادل من كتف الضابط فتبقى هنا رمزا ذا دلالة فضلا عن إنسانية الموقف . فالنجوم تمثل لعادل السلطة والبطش والعدوان . وهو

تتابع في مشهد الشباب الصغير في المعتقل شخصية ابن زهدى الذى يبدو أنها نسيته تماما . ولو كانت قد ذكرت القليل عنه لما زاد المشهد أو تضخم . وحتى لو كان الصبي معتقلا في مكان آخر فقد كان الشكل التقليدى وقيامه - من جهة أخرى - على كفى الراوى - الإله الذى يعلم خائنة الأعين وما تخفى الصدور قادرا على إسعافها في هذه النقطة ، وكذلك في نقطة الغموض الذى أحاطت به أبا عادل ، فلم تكشف لنا عن حقيقة نشاطه مع زائريه من الصحفيين الأجانب . وربما فأت المؤلف أيضا أن المشهدين ٢١ ، ٢٢ كان يمكن أن يتحدا في مشهد واحد ، لأنها موصولان في المكان والموضوع . والمكان هو المعتقل الذى جمع الشباب الصغير ، والموضوع هو التحول الذى حدث لشخص باسل بين زملائه من المعتقلين . وربما فاتها كذلك أن تعيد ترتيب مشاهد الاعتقال الخمسة (٢١ - ٢٦) بدلا من تواليها وتسلسلها بغير ضرورة حتمية للتوالى أو التسلسل ، ولا سيما أن باسل كان في معتقل وزهدى كان في معتقل آخر ، ولم يربط بينهما أى رابط ، فضلا عن أنها خرجت بالمشهد التالى (٢٦) إلى الحياة بالإفراج عن باسل ، في حين يتوقع القارئ أن يخرج بالمشهد إلى أسامة الذى غاب طوال ستة مشاهد .

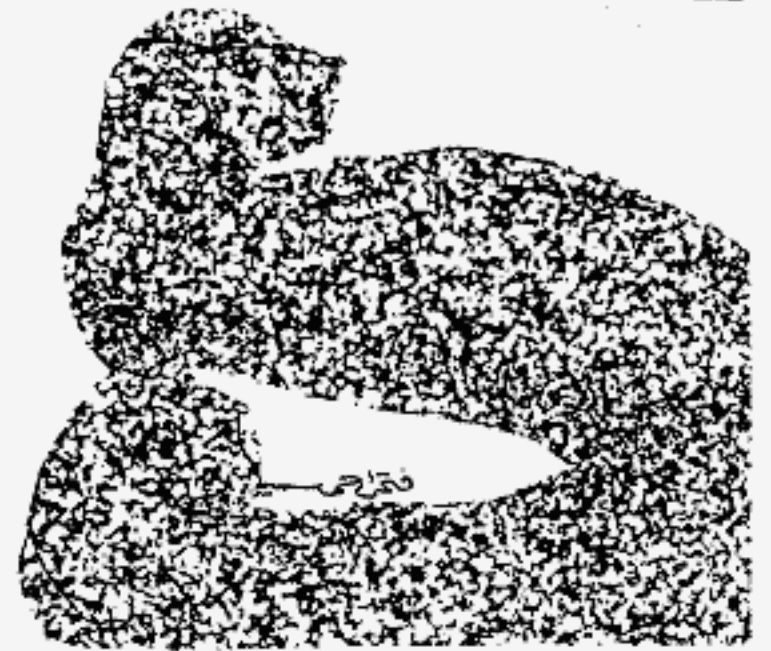
غير أن هذا كله في النهاية إنما يشكل نوعا من الهفوات التى يغفرها استيعاب الكاتبة لموضوعها ومقدرتها الكبيرة على ملاحقة أطرافه وبراعتها في التعبير عنه بشكل فنى جميل .

...

أذكر في حديث بينى وبين سحر خليفة بمدينة أيرب الأمريكية قبل سنوات (مجلة الدوحة . مايو ١٩٧٩) أنها قالت عن فن الرواية : «إن الرواية نوع من البحث . تستطيع أن تقول إنها بحث ذو صياغة جالية » وهذا هو نفسه ما فعلته في روايتها الأولى التى صدرت في القاهرة عام ١٩٧٤ ولم يلتفت إليها أحد للأسف . وهو ما فعلته أيضا في روايتها الثانية هذه . ففي الأولى كان بحثها يدور حول الحب في ظل القهر الاجتماعى ، وفي الثانية كان بحثها يدور حول الإنسان في ظل القهر السياسى والاقتصادى . وكان بحثها الأخير أشمل وأعمق . على نحو يجعل من روايتها وثيقة تسجيلية في أحد مظاهرها كما ذكرنا من قبل . فقد سجلت فيها تجربة الشعب الفلسطينى في ظل القهر الاحتلالى في الفترة من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣ . ثم سجلت الفترة التالية من ١٩٧٣ إلى اليوم في رواية أخرى كتبها بعنوان «عباد الشمس» لم تصل إلى يدي بعد . ومن الواضح أنها تخلص منذ روايتها الأولى عن الطابع المباشر حتى في العناوين . وعادت إلى طبيعتها الشعرية التى بدأت بها حياتها الأدبية . وأصبحت أكثر حساسية في التعبير عما تريد . ولا شك أنها بروايتها السابقتين قد هبأت لنفسها مكانا في طليعة الروائيين الفلسطينيين المعاصرين .

وثمة جانب آخر يتصل بتصوير المؤلف لموضوعها وطريقة رسمها للشخصيات ، وهو جانب اللغة . ففى روايتها الأولى «لم نجد حوارى لكم» كانت لغة الحوار هى الفصحى . أما في هذه الرواية فلغة الحوار - كما لاحظنا فيما اقتبسناه من فقرات - هى اللهجة الشعبية . ولكنها لهجة شعبية خضعت للفصل وبعض التعديل ، يتحدث بها أشخاص الرواية في طواعية وتلقائية ، وهى تشكل مستوى لغويا قائما بذاته . ومع ذلك تخلق الكاتبة مستوى لغويا آخر في الحوار حين تنطق بعض الشخصيات بالفصحى ونجوى به مناقشة طويلة كهذه التى مرت بين عادل وأسامة . والمبرر هنا هو أن المتحدثين مثقفان . فإذا أجزنا ذلك مبررا لم نجد بعد ذلك ما يبرر حوار العامة بالفصحى كما حدث في كثير من المواقف الأخرى ، حيث تبدو اللغة بمنأى عن الضبط والتنظيم . ويتصل باللغة هنا كذلك ما لجأت إليه الكاتبة حين نقلت شتائم العامة إلى الحوار نقلا حرفيا ، بكل ما تحمله هذه الشتائم من بذاءة وسوقية . والمبرر هنا هو أن العامة يتحدثون ويشتمون هكذا . فكيف نظف البذاءة ونفقددها دلالاتها ؟ وكيف نجري على لسانهم شتائم لا يستخدمونها ؟ إذا أجزنا ذلك - وكثير من الآداب يجيزه - لم نجد أيضا ما يبرر بتر الكلام وترك الفرصة للقارئ كي يكمله بذكائه . وربما تساءل : لماذا لم تترك المؤلف مثل هذه الشتائم وتفتح للقارئ فرصة فهمها ؟ إن لغة المؤلف تتميز بالرشاقة والشاعرية بشكل عام . وباستثناء القليل من الأخطاء (مثل : رجال ضخمين أو : هل في ذلك جرما) تتمتع لغة المؤلف بمحسنة طيبة من المرونة والطواعية في استخدام اللفظ وتركيب الجملة .

وإذا كانت هذه كلها من عناصر البناء الروائى فإذا عن البناء نفسه من الخارج ؟ ماذا عن الشكل الخارجى لهذا البناء ؟ لقد اختارت المؤلف شكل البناء التقليدى في أحدث أطواره ، أى التسلسل الزمنى للحدث ومتابعة تطوره من البداية للنهاية في سلسلة متعاقبة من المشاهد (٣٤ مشهدا) التى تؤدى دور الفصول . فالمشهد الأول يبدأ برحلة العودة التى قام بها أسامة لأرضه وأهله . وبعده تتوالى المشاهد مع نابلس وأهلها المحيطين بأسامة حتى آخر مشهد يتم فيه هدم دار عادل . وهكذا تسير علاقة المشاهد على أساس السبب والنتيجة . أو الفعل وردة . وكلها قد توالد وتكاثر من المشهد - النواة ، أو المشهد الأول . ولا غبار على ذلك بالطبع ، فالشكل التقليدى للرواية العالمية قد تطور كثيرا . واتسع لكثير من مستجدات الأشكال المعاصرة ، مثل تيار الشعور والمونولوج الداخلى . وهو ما أفادت منه الكاتبة بلا شك ، وهو أيضا ما طورته بموهبتها الخاصة ، وتقدمت به على روايتها الأولى التى حرصت فيها على الشكل التقليدى أيضا . ولكن ربما فاتها في أثناء تتبعها للشخصيات أن



حين يترعها فإنه يجبل واضعها إلى بشر عادى يعانى مثلاً يعانى سواه . وعندئذ يتعامل معه فيحمل ابته ويتقدم زوجته بدافع العطف الإنسانى .

غير أن هذه المواقف الإنسانية الثلاثة التى ينسب فيها الإنسان عدوه ويعامله كما يعامل نفسه . لم تقم على سياق المشاهد . أو تأت لإثارة العواطف . وإنما جاءت بشكل طبيعى نابعة من تطور الأحداث والشخصيات معا .

فراءة نقدية لرواية

بجى الطاهر عبد الله نصارى من التراب والحداء والشمس

هذه الرواية للقاص الراحل بجى الطاهر عبد الله مع أعمال سابقة له مثل (الحقائق القديمة) و (حكايات الأمير) . يمكن أن تندرج تحت مصطلح «نارودنست Narodnost»^(١) . والعنصر (النارودنسى) هو عنصر (شعبي) ذو تأثير ثقافي ، بالإضافة إلى كونه حاجة للتعبير عن روح البساطة الشعبية والوضوح التقليدي . وهو كذلك عنصر مضاد للتعقيدات (الشكلية) . ولأنه عنصر واقعي فهو (نموذجي) «حقيقي» قائم على (إحداثيات) التطور الاجتماعي المستقبل ومتطوراته . ومع ذلك فهناك حالات خاصة لا تخضع لهذا المنظور . وإذا فهمت كلمة (نموذجي) على أنها التجربة الإنسانية المتميزة بعمق بالغ لشخص ما أو في مجتمع ما . فإنها تبقى مرتبطة بالمعنى المتطور لمعيار الواقعية .

سعد الدين حسن

مركز بحوث وتكنولوجيا علوم إيسدي

الأحق» .

وقال رجب : لو حاول أحد من سكان القبور سرقة اللقطة فسأقطع يده ، عليكم معاوتنى . قالوا له : سنعاونك ، نحن إخوة . قال رجب : ألا يكفهم سرقة أكفان الموتى ؟ فسألوه من من سكان القبور يسرق أكفان الموتى ؟ قال قاسم : سرقة أكفان الموتى حرام . وسأل قاسم : وهل يسرقون أكفان النساء ؟ رد رجب : هم يسرقون أكفان الذكور والنساء ، ويمتنعون عن سرقة أكفان الأطفال ، فهم يظنون أن من يسرق كفن الطفل لا يفارق القبر الضيق المظلم حتى يأتيه الموت بعد عذاب الجوع والعطش . قال قاسم : وهذا صحيح . قال رجب : لا هذا الكلام باطل ، ولكنهم يسرقون أكفان الكبار لكثرة القماش ، ويمتنعون عن سرقة أكفان الصغار لقلة حجم القماش .. وذات يوم خالفهم وغافلتهم وسرقت كفن طفل رضيع وصنعت لنفسى محدة أرفع عليها رأسى لما أنام . قام قاسم وقال : سأضيق إلى المقابر .. لقد سرقوا كفن زوجتى وأم ابني وهى فى قبرها عارية ، وعلى أن استرها . صرخوا فيه : أنت سكران ، أنت مسطول . وأمسكوا به فقاومهم ، وأقلت من قبضتهم ، وجرى فجروا خلقه ، وسدوا عليه الدروب القريبة الموصلة للمقابر ، فلجأ إلى شارع عمرو . وهناك رمته العربية تحت أقدامهم كتلة من اللحم والدم .. (مقطع ٢٥ ص ٥٦) .

موضوع الدراسة . من خلال علاقات قائمة . وشخصيات تنمو . ورموز خاصة ، واحتضان النص في نسقه الكامل من خلال (تكوينته) الشاملة .

محور النص :

«كنا أربعة .. ولم نعد أربعة .. وفى الذى جرى قولان ، وجرم له دافع ، وجنون حاصد .. وفى الذى جرى أسوأ ختام .» إسكافى المودة ص ٥١ هناك إذن أربع شخصيات درامية ، لكل منها عالمه الخاص ، غير أن هذه العوالم الخاصة بالرغم من خصوصيتها المتفردة تكون عالماً واحداً (كلياً) هو الذى يشكل بنية النص . وينطلق هذا العالم الكلى دوماً من خجاعة محالى إلى خص رجب إلى ذهن الشخصيات إلى خجاعة محالى ثانية . وهكذا إلى أن ينتهى إلى جوار المقابر (ذروة النص وتهكمه العظيم) فينتجى الحدث الرئيسى - داخل النص - لينهى نهاية مأساوية :

«اتفقوا على أن نجاح أى مرشح فى انتخابات مجلس الشعب الجديدة لن يغير من مصيرهم إلى أحسن ، كما أنه لن يبيط بهم من أسفل الدرك إلى درك أسفل . كان ما يشغلهم هو : «إلى من سيذهب القماش المكتوب عليه : اتخبوا السيارة أو الشمسية أو المفتاح ؟ من سيأخذ قماش اللقطة المعلقة على خص رجب ؟ قال رجب : أنا أحق بالقفل والشمسية والمفتاح وكذا النخلة . ورد عليه الثلاثة : نعم أنت

والرواية الاجتماعية - النارودنستية - المفعمة بالحياة . لا تكون التزعة العامة فيها وصفاً بل كشفاً ونجسداً (لصبغة) عن المجتمع .

والشخصيات التى تتحرك داخل هذه الصبغة ليست إلا ظواهر لذلك المجتمع المتجسد . وهذه الشخصيات يتم من خلالها (إبراز) الشانج . الحقة . بين الظواهر وقوانينها الخفية .

وتقع «تساوير» فى أحد عشر فصلاً قصيراً . مكونة من مقاطع قصيرة تصل إلى خمسة وعشرين مقطوعاً . يتراوح المقطع منها بين سطرين وثمانية وأربعين سطراً . وهى تضم خمس شخصيات محددة هى :

- ١ - الإسكافى .
- ٢ - محالى .
- ٣ - قاسم .
- ٤ - رجب .
- ٥ - فتح الله .

وهى شخصيات ذات خصائص معينة . ترتبط بفكرة النص ارتباطاً صميمياً ، وتشع خصائصها من خلال تركيب عناصر النص ووحدهاته . والعلاقات الجدلية التى تربط بين بعضها وبعض .

والطموح النقدي - كما يتبدى فى هذه المعاينة النقدية - يسمى إلى قراءة (تكوينية) العمل الروائى

إن الكاتب هنا يقدم من خلال أحد عشر تصديراً (رسائل إلى القارئ) مكونة (كلية محورية) أخرى مشحونة بالمعطيات والملاحظات الاجتماعية عن الشخصيات والواقع الذي يرصده ، وعلى القارئ أن يوحد هذه السلسلة من الرسائل ليكمل منها تاريخ واقع اجتماعي محدد .

والنص يبدأ بفعل حقيق (واقعي) ، مقدما الواقع في وجوده الحقيقي من خلال حركته الدرامية التي تنمو في مثل هذه المواقف الآتية :

« في حال كقاسم ، في حال كقاسم الفعل واجب .. الفعل فرض : ولا أحد في أمان من مكر الدنيا » . (مقطع ٢ ص ٥) .

« قاسم يا صاحبي .. تعال » ، ثلاث كلمات قالها الإسكافي لقاسم بصوت تسمعه كل الخلائق ، وأمسك بيد أخيه وابن زمانه » .

(مقطع ٣ ص ٥)
قال إسكافي المودة هذه الكلمات لقاسم بالرغم من علمه أن «كلنا للموت ! ! الموت حوالينا » .
(مقطع ٢ ص ٤)

« وضحك الاثنان .. ضحكا بدموع .. فها هما في الحياة .. هنا في خيارة محالي قاعدان بشريان » .
(مقطع ١٠ ص ١٧)

بحق الكاتب في رسائله إلى القارئ ما يسميه (رولان بارت) بـ «لغة النص»^(٥) وهو عنوان كتاب لبارت ينظر فيه للإيجاز الكتابية .

فلغة النص هذه من جانب هي العلاقة بين ما يثبه الكاتب في أثناء الكتابة ، وما يتحسه القارئ المدرك في أثناء رحلته مع النص .

ومن جانب آخر هي الفرج الطقوسي بالنص ، ورفض الكاتب والقارئ معا للبنى الفنية التقليدية للنص .

• • •

١ - نظام الأداء الفني :

(أ) البعد الشعري :

يأتي البعد الشعري عند الكاتب لتعميق الواقع (داخل النص) ، لأن الكاتب لا يقف أمام الأشياء بل في داخلها ، مؤكداً بذلك أن العمل الفني لا يتحقق إلا بالإيقاع الداخلي الشامل^(٦) .

ويقوم الكاتب أيضا من خلال مستويات النص بـ «استخراج الأعماق والأبعاد في الشخصيات الإنسانية مع كل التناقضات المتضمنة فيها»^(٧) .

ولقاسم بلديات يكسيون ويشربون ، لو كانوا هناك بالخيارة سينادون هات خمرة يا محالي لقاسم والإسكافي وفي هذا نجاني من كل ضيق .
(إسكافي المودة - فصل ٢ ص ٧)

٣ - أشرب واشرب ، سأحضر أنا الجهاز ، لن أغيب ، لا تقلق يا قاسم وكن بخير .

(إسكافي المودة - فصل ٣ ص ١١)

٤ - يا محالي يا ساكن البيت العالي .. في خيارتك كهرباء .. خذ الجهاز واسمعا غناء المغنين أبناء أيامنا .. واسقنا من خمرتك السوداء لتسقي سواد أيامنا .

(إسكافي المودة - فصل ٤ ص ١٥)

٥ - خذ سيجارة .. جهازك نسيان الباردة بالخيارة .. لا تخف يارجب .. الجهاز موجود والخيارة موجودة ومحالي موجود .. الليلة نتقابل .. تعال نأكل لقمة وطعمية سخنة .. تعال نتغذى .

(إسكافي المودة - فصل ٥ ص ١٩)

٦ - ضربتك ضربة يا محالي فضرتني ضربتين . غلبني يا ابن الكلب .

(إسكافي المودة - فصل ٦ ص ٢٣)

٧ - رقبك في يدك يا محالي .. السجارة سلعة والخمرة سلعة ، البقال بائع وأنت يا محالي بائع ، ومن لا يبيع لمن يريد أن يشتري - حتى لو كان إسكافيا - يدخل السجن ويدفع المال غرامة ، والحكومة صاحبة ولها رجال في كل مكان . اسمعني يا محالي ولن يأخذني أحد بلوم لما تخالف قانون حكومتنا المصرية .

(إسكافي المودة - فصل ٧ ص ٢٧)

٨ - الدنيا بنت الحيلة ، ومثل إن لم يتحایل على المروق من خرم الإبرة مات ميتة الكلب الجربان .

(إسكافي المودة - فصل ٨ ص ٣٣)

٩ - حال بتاني الهبوسات أفضل من حالي ، أما أنا فلا أب ولا أم : غزالة في البر .. شاردة .. بطاردها دوما صباد .

(إسكافي المودة - فصل ٩ ص ٣٩)

١١ - سوعدتني بالخمرة يا فتح الله تعال وهات الخمرة تعال وخذ جناحيك ورد لي جناحي لأطير ، ولا على إن خبت مرة - فنذ ولدتي أمي وأنا أنفذ من معصية فأفزع في معصية .

(إسكافي المودة - فصل ١٠ ص ٤٧)

١١ - كنتا أربعة .. ولم نعد أربعة .. وفي الذي جرى قولان ، وجرم له دافع ، وجنون حاصد ، وفي الذي جرى أسوأ ختام .

(إسكافي المودة - فصل ١١ ص ٥١)

ينطوي (محور النص) على ديناميكية خاصة من إيقاعات الحدث الدرامية ، تكونها حركة الشخصيات التي تكون في نفس الوقت «كلية محورية» تعتمد أساسا على الخط البياني للحدث في نموه وتضاعفه إلى لحظة المأساة : «موت قاسم» ، وعلى الرموز الأساسية :

التراب الواقع .
الماء الخمرة .
الشمس الحلم .

والحركة الدرامية المتغيرة داخل النص تقوم على إدراك اجتماعي واضح للواقع ، وليس على القوانين البنيوية الخاصة للنص وحدها .

هذا الإدراك الاجتماعي للكاتب يكون جزءا من رؤيته الثقافية والإيديولوجية للوجود والعالم ، مع ملاحظة أن تطور العلاقات الاجتماعية هنا في رؤية تراجمية - شعرية ، هو الذي خلق الحدث وأدى إلى المأساة . «والرواية الدرامية في أعلى مستوياتها ذات صلة بالتراجميا الشعرية ، تماما كما تتصل رواية الشخصية بالكوميديا . فالحوار في أكثر المشاهد توترا في (مرتفعات وفرنج) وفي (موت ديك) يصعب التفريق بينه وبين العبارات الشعرية»^(٨) .

وهذه الرؤية الشعرية المكثفة من خلال مدلولها الاجتماعي تنشئ بقدرة الكاتب الكبيرة على تشكيل البديل الفني للواقع الذي يرغمي داخل وعي الإنسان وعالمه الزاخر ، متخذة الصورة الفنية للكثافة في عنصر الزمن كمستوى شعري حيث يشكل الزمن هنا الميزة له^(٩) .

• • •

ويرتكز النص هنا على فاعليتين أساسيتين :

١ - الحركة الدرامية التي (تدور) في الواقع .

٢ - الوعي الاجتماعي للكاتب الذي (يرصد)

دوران الحركة الدرامية في الواقع .

والتصديرات الدالة في أول كل فصل ما هي إلا رسائل موجهة إلى القارئ لقراءة معطياتها الاجتماعية ، وهي في آخر الأمر المحصلة النهائية للنص ، أو نتاج الوعي الاجتماعي الراصد . وهي تأتي كما يلي ، طارحة حقلا من الدلالات الاجتماعية :

١ - الناس بالناس .. ، والناس للناس ، وصاحبي الطاعن في السن في كرب ، فبعد موت ابنه ماتت أم ابنه . صبح اليوم الأربعاء ، ووقفني أمام الصاحب مكتوف اليدين مرذولة .
(إسكافي المودة - فصل ١ ص ٣) .

٢ - سقت نفسك إلى مأزق يا ولد ، فأنت مفلس ، لكنك لا زين ولا شين - ما دامت الخمرة سترفع الحزن عن نفس الصاحب ،

لذا يأتي النص (مدهشا) : « لأن الأمر أمر طريقة جديدة في الرؤية والسمع والشعور وفي شحذ للإحساس بشكل متطلقا . يمكن أن يغنى جميع أحاسيسنا وفهمنا للعالم » .^(٨)

فالواقع كما يراه الكاتب في شموله ليس إلا (مجموع العلاقات بين الذات والموضوع) . وهذه الواقعة الأسيرة عند الكاتب تضيف إليه الكثير من الغنى ، « فالواقعية - إذن - تزيد الفنان غنى » وتدرجه على مواصلة التوغل بحثا عن الحقيقة ، وتتغلغل به إلى صميم معتزك المتناقضات ، حيث يتفجر معنى الحياة ، وتتيح له إدراك الأمر الجوهرى ومباغة الحقيقة عند اقتناصها حتى يمكن إبرازها على نحو أمكن » .^(٩)

(ب) البعد اللغوى :

اللغة هي « وسيلة الكتابة »^(١٠) وباستعمالها نستطيع سرد الأمثولات الرمزية ، وبواسطتها نعى الكينونة ، كما أنه بدونها لا يمكن اختراع المجاز .

وبما أن اللغة تنطق المعتقد بطبيعته ، فاللغة هنا هي المعتقد ، ولأن النص يطرح موقفاً (اجتماعياً) و(فلسفياً) فإن « الحاصل اللغوى لهذا الموقف أو ذاك هو الأسلوب الحر غير المباشر ، أى إن الأشياء والأحداث تعرض لا كما هي في الأصل ولكن بأسلوب علم الظواهر « الفينومولوجيا » ، أى كما يعيها إدراك فردى حر »^(١١) .

هذا البعد اللغوى عند القاص يحيى الطاهر عبد الله ، لا يمكن بدونه الدخول في عالمه القصصى ، حيث الألفة الشديدة بين العالم واللغة ، كما لا يمكن بدونه أيضا الدخول إلى بنية لغته ، ومن ثم (فهم العلاقة بين الكينونة واللغة) .

والقاص في هذا النص يستعير أسلوب اللغة الشعبية ، نظرا لأن النص يعبر عن بساطة الروح الشعبية .

إن القاص هنا يقوم بإعادة تركيب اللغة الشعبية لإحداث استجابة سريعة بين النص ومتلقيه ، « يستعير بعض التراكيب اللغوية الموروثة ، ويصيح فضل الإبداع عنده متحققا ، فله الاختيار أو التنسيق أو التخصيص . فهو في أحيان أخرى يتمثل التراكيب الموروثة ، ويصنع على غرارها تراكيب جديدة . وهذه التراكيب الجديدة تعيد إلى أذهاننا صورة التراكيب القديمة ، وتوحى إلينا بشىء من المفارقة في آن »^(١٢) يتضح لنا هذا في هذه الجملة مثلا : « هات الخمرة ، وهات جناحى لأطير ، ولا تعرضنى للذبح يا أسود الطير » (تصاویر ص ٤٦) .

ولأن النص يقوم على الحركة المستمرة فهو يعتمد على فعلين لغويين هما فعل الأمر والمضارع لصنع الديناميكية المطلوبة .

٢ - الشخصيات :

تسم الشخصيات عند يحيى الطاهر عبد الله في أثناء حركتها الدرامية داخل النص بالاعترا ب والخوف والإحباط ، بالرغم من انبائها الشديد للواقع ، ووعيتها بالمشاركة فيه . وهذه الشخصيات لا تبدو لنا بأى حال شخصيات نمطية أو تكراراً للنمط بل ما تبدو متنوعة وشديدة الخصوصية والتفرد ، وهى لا تخلوا أبداً من الحزن الدائم والتوتر « هذا التوتر بين كمالها الذى يبدو كالقدر ، وتسلسلها المتطور ، وتقع مشكلة الزمن في صميم مفهومها »^(١٣) .

والزمن هنا هو « العنصر الذى تتكشف فيه ، وهو العنصر الذى يتحدد مصيرها به آخر الأمر » .^(١٤)

وفي هذا الزمن أيضا تقدم الشخصيات المكتملة صورة حية للعلاقات الموضوعية للمجتمع الذى تتحرك وتشارك فيه من مفهوم وعيها المتدفق ، وهى ظواهر في الواقع لا تدع الواقع يضلها ، بل تبين للواقع ولنا كيف هو الواقع حقا :

١ - إسكافى المودة :

« جلس الإسكافى على حائط متهدم بنته الحكومة من سنين أيام الحرب مع إسرائيل - وكلم محالى الغائب :

« دنيا بلا خمرة لا تسمى دنيا يا بن الكافرة .. وأنا لا يطيب لى في الدنيا عيش بغير خمر .. جاوبنى يا يونانى يا خوان يا خواجا يا ذيل الكلب يا آكل لحم الخنزير ؟ .. نسيت السنوات يا محالى .. ولا وفاء في بلادكم ولا لكم صاحب ولا عندكم صاحب .. سأمزق جلدك وأفرى بدلك وألوك عرضك وأقول : محالى لا بنام مع زوجته ، وزوجته تنام مع الغير من شبان بلادها .. لكن لا .. هذا كلام يهد حيل أولاد العرب ولا يحرك شعره في رأس الخواجات » .

ويش الإسكافى من الكلام مع محالى الغائب فكلم نفسه الغائبة أيضا :

« تنفخ الليالى والنهارات وتغور وأغور أنا بعد عمرى الشق إلى حفرة مظلمة وتأكلنى الديدان ويسبل من فى وأنى وأذى صديد وقبح ثم يحضر إسرافيل وميكائيل ويبد كل منها مرزبة ويشبعان الإسكافى ضربا لأنه شرب الخمرة الحرام وفعل الإثم وخالف أمر ربه » . وهنا عاد الإسكافى الخائف من يوم الآخرة إلى دنياه فلم يجد غير أم البنات مبتورة الثديين ، تلك التى تنام من الغروب للضحى وأطفالها الذكور يموتون ، فهاج قلبه الجسور ، وركل الهواء ، وسمع صراخ أم بناته فلم يهنم ، ما دام الناس لا يسمعون صراخها ، وما داموا يرونه على الحائط المهدم وحده ، يدبر أمره بمفرده ، فلا صاحب للفقر مثله . في بلد مثل هذا . من أجل أصحابى فعلت ما فعلت ولم يسأل عنى أحد .. وهم هناك بخماره محالى وكأنى ما كنت يوما بينهم .. وكأنهم ما عرفوني في السوق والطريق والخماره

وفيا محبا لهم وللخمرة .. تلك طبايع أولاد آدم بمصر في زمن كرمنا ، يأكل فيه الأخ لحم أخيه ، ويبيع لحم بنته التى تحاكي القمرة لعجوز هالك ... ملعون أبوك يا زمن ، وملعون أبوكم يا ناس ، وملعون ، كل صاحب يتخل عن صاحبه في يوم ضيق ..

ماذا تريدون منى ؟ أقعد وسط بناتى ، وأحشر خصى في لحمهم ، وعلى نور لمبة جاز أعارك الفأر القارض وأفصص البرغوث مصاصة الدم ، أم أقعد في السوق تحت الشمس ، أنتف شعرا يعلو ، وألم القمل من ثوبى ، بينا محالى يتخطر بخمارته وعلى رأسه ريشة ! ! .

(تصاویر ص ٢٤ - ٢٥ - ٢٦)

٢ - محالى :

« أنا نصرانى مؤمن كفرت لما عشت معكم يا مسلمين » .

(تصاویر - ص ١٧)

٣ - قاسم :

« عودة الإسكافى إلى الخماره أعادت الأمان إلى نفس قاسم ، وبنفس صافية قطرتها الخمرة ، باح قاسم للإسكافى بسر لم يبيع به للراحلة شريكة عمره . والنعل ابن النعل ماسح النعل دعانى إلى ولجة فطاوعته وذهبت معه . في البناء المخصص للعلوم كان تلاميذه يكتبون ويطبعون ويهاجمون الحكومة ويتناقشون بعلو الحس ، فدخلى رعب وقلت لبكلة « أين الطعام يابن النعل ؟ » ، قال « في أوقات الأكل يأكلون وتأكل معهم » . « كان النعل ابن النعل ينتقل بينهم وكأنهم أبناء عمه ، ويلمع أحذيتهم ويلم المال ، وأنا كنت آكل فقط لما يأكلون ، وجاء الوقت الذى حاصرنا فيه البوليس المسلح ، وفادونا بمكبرات الصوت ، ثم هاجمونا لما تقطرتنا في الردود ، فسالت دموع وسالت دماء ، وتكسرت ضلوع ، وأصابنى البارود في عيني - إلا أنى زغت ولا أعرف كيف ، ونصحنى بكلة الكلب بعدم الذهاب إلى المستشفى ، لأن المستشفى حكومة ، تبلغ أمر كل صاحب علة في زمن القلاقل لعسكر الحكومة - وفي هذا سجنى ، وعملت بنصيحة ابن الكلب وفقدت عيني » .

(تصاویر ص ١٦)

٤ - رجب :

« فهمتنى غلط يابن الم .. أنا قد بعجيك في المواقف .. لكننى رأيت الموت .. قطعت الأسلاك بأستانى وهربت من حدود مصر إلى حدود ليبيا .. تسليخ جلدى وأنا أزحف على الرمل الساخن ، ونفدت بروحى من رصاص القناصة النهابين قطاع الطرق أولاد على بمعجزة من الله .. ووقع قلبى لما

رأيت أولاد العرب في الجيشين متواجهين والسلاح
بابن العم يخلط الدم باللحم بالرمل .. وأنا لا أقول
لك غير ما رأيت . كن على حريصا .. وأسألك هل
بمقدوري الآن بعد خصام البلدين الحصول على جهاز
آخر ؟ ..

(تصاویر - ص ١٦)

٥ - فتح الله :

«أني أول من ظلمني .. كنت أعرف وأبغ
جهدي للظلمة نظير مال قليل . وكان أني يأخذ مني
المال ، وهكذا فعل مع أخى الكبير من قبل فهرب
وهربت أنا مقلدا أخى الكبير ، واحتسبت به فسرق
جهدي يومى وظلمنى كما ظلمنى أنى ، فهربت من سلطة
أخى وعشت حياة الصبية المنشرة . وساقى لى الله
المعلم فعلمنى فن السرقة .. ومن يومها وأنا أسرق ..
دخلت مرة ورأيت السارق الظالم العزيز ورأيت
السارق المظلوم المهان .. من يقبل الظلم يعيش الظلم
طول العمر .. ومن يرفض الظلم يفوز من الطريق بتمتعة
المغامرة ، وقد يحصل على لقب أفندى أو بك أو باشا
أو وزير أو رأس بلد .. هل فهمتني يا إسكافى ؟ ..
(تصاویر ص ٤٥ - ٤٦)

...

الشخصيات كما نرى ، تتلاقى ولا تتعارض في
الزمن والانتفاء والمهدف ، يدفعها كالألحاح وغناها إلى
التراجيديا أكثر مما يدفعها إلى الفرح .

وهي شخصيات محورية وليست ثانوية أو
مساعدة ، كما اعتدنا أن نرى في البنيات التقليدية .
إنها (محور الواقع وبؤرة فعله المحرك) ، وهي
شخصيات تقتحم الواقع بجسارة ، وتسهم في
تصعيده برؤيتها الشعرية .

ومن هذه الشخصيات المحورية «تخذ الواقع
صورته الفنية الجديدة ، التي يبدو بها كائنات جديدة ،
يختلف في اتساقه وانتظامه ، وتركيزه وحرارته
الوجدانية ، عما كان عليه في الطبيعة أو في الحياة
الاجتماعية اليومية» .^(١٥) كما أنها شخصيات تعيد
تشكيل الواقع في كل لحظة من خلال رغباتها
وأحلامها وطموحاتها الإنسانية .

أما الشخصية الأثيرة لدى يحيى الطاهر عبد الله ،
وهي شخصية «إسكافى المودة» ، التي تمتد ابتداء من
(الحقائق القديمة) و(حكايات الأمير) . انتهاء
بـ (تصاویر) ، فإنها تخرج بالكاتب ولا تنفصل
عنه . فهو مثل الإسكافى ، محاط بالمخاطر والعقبات
الرائية . لهذا فقد ربطته بهذه الشخصية على وجه
الخصوص عاطفة شديدة العمق . فالإسكافى في
الحقيقة هو الرمز المباشر والبسيط للشعب في معاناته
الجليلة من أجل تحقيق أحلامه وأمانه . وهو أيضا
تعبير واضح عن الوعي الجماعي في حركته ومواقفه في
واقع تاريخي محدد في صيرورته . وهو أخيرا شخصية
يقدم لنا الكاتب ميثولوجيتها الخاصة من خلال

صورتها في إحيائها وأمانها .

...

٣ - الرمز :

الرمز عند يحيى الطاهر عبد الله يقوم بتشكيل
الرؤية الاجتماعية في كليتها الدلالية من خلال الصور
الدرامية التي تتجلى في النص ، حيث تلحظ
الشخصيات بالمواقف ويضعها البعض .

وهو رمز يكثف الرؤية من أجل كشف العلاقات
القائمة في ثباتها وتغيرها . «ولو سلمنا جدلا أن لعمق
بلا رمز ، فلنسلم أيضا أن الرمز ينهار إذا فقد ميزة
الوضوح ، فالوضوح ركن من أركان الفن ، وعنصر
ملازم لحاله . وبفقدانه يكون (الفن) قد خسر ركنًا
من أركانه الأساسية» .^(١٦)

والكاتب هنا داخل النص يحسد رموزه
(بوضوح) من خلال صور واستعارات شعبية ، كما
نرى في هذه الصورة :

«قال الإسكافى : سأنتظر .. لا تخلف الوعد ..
ولا تكن كالغراب . قال فتح الله : تشبني بالغراب
يا إسكافى ؟ قال الإسكافى : لا .. ولكن
للغراب مع الديك حكاية مشهورة . قال فتح الله :
وما حكاية الديك مع الغراب ؟ قال الإسكافى : في
الزمان البعيد كان الديك يطير وكان الغراب لا يطير ،
ذهب الاثنان إلى حانة وشربا ، فلما فرغ الشراب طلب
الغراب من الديك أن يعيره جناحيه ليحضر خمرة ،
وطار الغراب بأجنحة الديك ولم يرجع حتى يومنا
هذا . بينا الديك المغفل يصيح كلما رأى الضوء يتأدى
الغراب : هات الخمرة وهات جناحي لأطير ولا
تعرضني للذبح يا أسود الطير ! قال فتح الله : أنا
لا أخلف الوعد .. لكن الطرق مخوفة بالخطر
ومجدورة بالخطر .. تذكرني بالخير يا إسكافى المودة ،
وأطلب لى السلامة ! .. (تصاویر ٤٦) .

هذه الصورة الشعبية تسم بالمقارنة - كما نلاحظ
لأول وهلة - بين فتح الله والغراب ، وهي مقارنة
صادمة لنا ولفتح الله في نفس الوقت .

يقول أندريه برتون في هذا الصدد : «لا زالت
أقدس مهمة يطمح إليها الشاعر هي المقارنة بين شيئين
لا يوجد ما هو أكثر منها تباعدا ، والمقارنة بينها
بشكل أو بآخر تفاجئنا وتصدنا» .^(١٧)

وبهذه الطريقة تتحول الصورة البصرية
السابقة إلى رمز اجتماعي في نهاية الاستعارة وفي داخل
البنية الدرامية .

وفي نهاية الأمر يأتي الرمز الذي يتوج البنية ويسهم
في تجليها :

الغراب الواقع
الماء الخمرة
الشمس الحلم

فالغراب يقود دلاليا إلى الواقع ، والماء إلى
الخمرة ، بينما الشمس تقود دلاليا إلى الحلم الذي
يتجسد على عدة مستويات داخل النسق الكلي للنص
وتروح ضحيته جميع الشخصيات . وأيضا فإن الرمز
في كليته يقودنا دلاليا إلى (التداعي) في الماضي
البعيد ، في الذاكرة الشعبية ، إلى تلك التصاویر التي
يصنعها الصغار والكبار في ريفنا المصري ، شماله
وجنوبه ، تلك التصاویر أو التماثيل الصغيرة التي
تصنع من تراب الحقول وماء النزع ، وتترك حتى تجف
في الشمس ، وتظل أبدا شاهدة على زمن الإنسان ،
مثل تماثيل الحضارات القديمة ومنحوتاتها التي لم تزل
وستظل شاهدة على زمنها .

وفي حين تمثل الشخصيات المحورية البنية الفوقية
للنص ، يمثل الرمز البنية التحتية التي تتحرك في خط
متواز والبنية الفوقية ، وقد صنمت كلتاها إيقاعا
خاصا يتجلى النسق من خلاله ، هذا الإيقاع الذي
يعبر «عن حلم جماعي موروث ومتجدد أبدا» .^(١٨)

• هوامش

- (١) المصطلح للناقد الإنجليزي (ريمووند وليامز) . انظر
(الواقعية والرواية المعاصرة - الأقلام أغسطس
١٩٨٠ ص ٢٠٦ .
- (٢) المصدر السابق ص ٢٠٨ .
- (٣) بناء الرواية - إدوين مورير ص ٣٧ .
- (٤) الصوت المنفرد - فرانك أوكور ص ١٦ .
- (٥) رولان بارت - من دلالات اللغة إلى دلالات الفرد -
أميرة الزين - الفكر العربي المعاصر -
أكتوبر ١٩٨١ ص ١٣١ .
- (٦) واقعية بلا ضفاف - روجيه جارودي ص ٢٢٦ .
- (٧) دراسات في الواقعية - لوكاش ص ٣٣ .
- (٨) لوى ماركوريل - السينما الجديدة ص ١٠٢ .
- (٩) الأدب والفن في ضوء الواقعية - حسين مروة
ص ١٣٨ .
- (١٠) البنية الجديدة للغة والشعر في قصائد ميشيل روجيه -
فايز مقدس - المعرفة ، العدد ١٩٠ ص ١٦٧ .
- (١١) وظيفة الخيال بين اللغة والفلسفة - د . دولت صالح
العرب - عالم الفكر - العدد ٢ - سبتمبر
١٩٨١ ص ٧٧ .
- (١٢) التمثل بين الأدب الشعبي والأدب المدون - حسين
حسودة - عسكرة - العدد - العدد الثاني
مارس ١٩٨١ ص ٣٨ .
- (١٣) بناء الرواية - ص ٥٤ .
- (١٤) المصدر السابق ص ٥٥ .
- (١٥) دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي - حسين
مروة ص ١٠٥ .
- (١٦) أحمد عبد المعطى حجازي - الآداب - يونيو
١٩٦٠ ص ١٣ .
- (١٧) نقلا عن - وظيفة الخيال بين اللغة والفلسفة -
هامش ١٤ .
- (١٨) يحيى الطاهر عبد الله ، والرحلة إلى - ما وراء الواقعية .
إدوار الحرايط - الدف والصندوق ص ٣١ .

الرؤية للكهنة

في

عالم "فساد الأمكنة"

□ مدحت الجيار

الإنسان، من أجل الوصول إلى تفسير لمصره. وأول تجليات هذه الرؤية الأسطورية يتمثل في اتجاه الكاتب إلى شكل جديد من أشكال الرواية هو الشكل المتوحد الذي يفتقر عدة أشكال روائية في الوقت نفسه. فإذا كانت الأسطورة هي الإنسان البدائي وقته وشعائره وأدبه. فإن «صيرى موسى» يحاول المزج بين ما عارف عليه النقاد والروائيون من تصنيف موضوعي للرواية إلى اجتماعية وسياسية... الخ. أو تصنيف نوعي لها. كالرواية التسجيلية. ورواية الرحلات. ورواية الترجمة الذاتية. والرواية الفنية. ورواية التسلية. والرواية التعليمية... الخ. يمزج بينها جميعا في شكل روائي واحد. تبدو في «فساد الأمكنة». ولا عجب في ذلك فالرواية لم يستقر لها شكل حتى الآن. وهذا هو ما يتيح للروائي فرصة البحث عن شكل مناسب لمادته الروائية. عن طريق التجريب. والاختراع. والمزج بين ما هو قائم من أشكال روايته متعارف عليها. أو تقليدية. أو ثرائية «فكبار الروائيين يجهدون أنفسهم لا بشكرك عمل يكون نموذجيا بالنسبة إلى وضع المجتمع في عصرهم...»¹ ومن هنا يكون اختيار الشكل والرواية موقفا فكريا واجتماعيا وجاليا. ونصبح محاورة الأشكال الروائية القائمة محاولة لمحاورة الواقع نفسه. عن طريق تقديم شكل جديد أو تشكيل جديد. تتبدى فيه خصوصية العمل. وتكشف عن موقف المبدع ورؤيته.

استعار صيرى موسى في «فساد الأمكنة» نمط السيرة والملحمة في النص. معلنا منذ البداية وعيه بقصة كانت قد وقعت. وأنه إنما يعيدها على أسماعنا. وقد تغمص فيها شخصية الراوي المنفصل

ما هو قائم في الواقع إلى ما ترونو إليه أو تتنبأه. ومن ثم فإن رؤيته لا تنفصل بانيا عن الواقع الاجتماعي والطبيعي. بل تعدل من العلاقة بينها وتطورها مشيرة إلى موقف الإنسان في عالمنا المعاصر من هذين الواقعيين. ومن ثم اختيار الكاتب أن يكون الصراع بين قيم المجتمع الصحراوي وقيم الحضارة الإنسانية في شمولها. حيث تتلاشى الحدود الفاصلة بين الأجناس والسلالات. وبين البر والبحر. إنها رؤية أسطورية. تستعير عالما بدائيا بسيطا لتواجه به عالما معقدا بتكنولوجيا الحضارة ورغبتها في الإمساك بمناخ التروة في أي مكان من العالم. لذلك تتحول جزئيات الرواية على المستوى اللغوي والتفني إلى جزئيات محازية. أخذت فيها الأشياء أبعادا رمزية. على الرغم من دلالاتها العامة المتعارف عليها بين الكاتب والمتلقي. ومن ثم يمكن أن يقال إن الرواية كلها تمثل قناعا. أو استعارة كبيرة. احتفظت بدلالاتها المرتبطة بالزمان والمكان والإنسان وجاوزتها فأخذت مستوى دلاليا عميقا. إذا استعرتنا مقولة البيروني التوليديين. إذن نحن أمام رواية ذات بنية مزدوجة الدلالة. وذلك انعكاس للرؤية الأسطورية. أو نتيجة للمنطق الأسطوري الذي أدرك به صيرى موسى عاله. والذي تبدى في مظاهر تشكيلية. وليس هناك تناقض بين الوعي الذي ألتحا إليه آنفا والرؤية الأسطورية. لأن وعي الكاتب نجوهر الصراع بين ما هو قائم وما يريد أن يكون هو ما أدى إلى تحول الرؤية - أي طريقة النظر إلى العالم في جزئياته وشموله - إلى الأسطورية. وقد طغت هذه الأسطورية على عناصر بنية الرواية وأدوات تشكيلها. وعكس ذلك رغبة الكاتب في خلق أسطورة معاصرة لإنسان هذا الزمان. تتداخل فيها العوالم. وتجاوز فيها الأشياء

فساد الأمكنة هي الرواية الثانية للأديب «صيرى موسى» بعد روايته الأولى الصغيرة «حادث النصف متر» التي أشارت بما فيها من حسر لغوي واجتماعي إلى كاتب رواية شاء أن يثبت قدمه تمهيدا لخطوة ثانية أوسع وأبعد. وقد تمثلت هذه الخطوة في رواية «فساد الأمكنة» موضوع البحث. نذكر ذلك لأن «حادث النصف متر» كانت مرحلة التحضير والتخبر لفساد الأمكنة. فمن حادث في نصف متر إلى حوادث تحدث في صحراء مزامية الأطراف. بدل فيها صيرى موسى الأرض غير الأرض. وأعاد اكتشاف الإنسان البسيط الثقالي. التي - بعدا عما شحنت به الحضارة من أطع وأصباغ غيرت تكوينه وصاغته صياغة معقدة. والكاتب - واعيا - يهرب بذاته بعيد صياغة الأشياء بادئا مع الإنسان البسيط التركيب. هناك في جبل «الدرهيب» بالصحراء الشرقية. وواعيا أيضا بحرك الأحداث والشخصيات. يتجاوزها من الخارج ويصفها من الداخل. ونسمعه دائما على الصوت في كل مكان من رؤيته حيث يتدخل بالوصف والتعليق والإسقاط أحيانا. كما سنرى بالتفصيل في أثناء التحليل الخالي لرواية.

القسم الأول: التقنية

كان وعي الكاتب ذا أثر بعيد في تشكيل رؤيته الخيالية لعدم فساد الأمكنة. وكان ذا أثر أبعد في توظيف تقنيات عديدة ومتنوعة. كانت انعكاسا جليا لرؤية الكاتب ومادة روايته في الوقت نفسه. ويقدّم صيرى موسى عالم «فساد الأمكنة» من خلال «رؤية أسطورية». لا تتعامل مع الواقع الاجتماعي والطبيعي منطلقا من شكل. بل تجاوز

عن الأحداث والمتحكم في مصيرها في الوقت نفسه . ومعنى هذا أنه يختار من الأشكال الروائية التراثية ، ما يتلاءم مع رؤيته للعالم . ومع موقفه الذي هو سابق على هذه الرؤية الجمالية . وهو حين يستلهم الملحمة والسيرة دور الراوى فإنه يختار بذلك الأداة التي تمكنه من إبراز ذاته . وتسمح له بالتدخل في سير الأحداث ورسم الشخصيات في الوقت الذي يريده . ومن ثم كان اكتمال الموقف معناه اكتمال الرؤية . ومع أن شخصية الراوى تخلق جو التلقى الجماعى . وتشترك التلقى مع الراوى طوال زمن القصة . فإنها تمكن الرواى صبرى موسى من الابتعاد عن الرواية وشخصياتها ليتأمل كل شئ من بعيد . حتى يلغى من طريقة التلقى ما يعرف بالتقمص . والإيهام الفنى والاندماج أو التعاطف الكامل مع البطل «نيكولا» أو البطلة «إيليا» وإن كنا نرى في كسر الإيهام هذا خاصية بريختية . ولاضربى أن تكون رؤية الكاتب ذات حدين . تستلهم بأحدهما التراث الإنسانى والتعريف وبالحد الثانى تستوعب منجزات العصر الذى تعيشه . فالأصالة الحقيقية معاصرة أيضا .

يصادر صبرى موسى - برعى - منذ الوهلة الأولى على نتيجة الأحداث ويدخل إلينا عبر الوسيط التراثى يتادينا ويوقظنا أولا ويكسر حد الإيهام ثم يقول «اصمعو منى بتأمل يا أحبائى . فإني مضيفكم اليوم في ولجة ملوكية . ساطعكم فيها غذاء جليلا لم يعهده سكان المدن . فيما أحرك أركان لسانى الضعيف واحكمي لكم سيرة ذلك المأساوى نيكولا ... ذلك الذى كانت فاجعته في كثرة اندهاشه » . ومن هذا المنطلق «الرواى» يعلو صوت الكاتب حتى آخر كلمة في الرواية . ويبرز في تجليات جمالية تثلت في طريقة تركيبه لعناصر بنية هذه الرواية . ومحاولة صبرى موسى العودة إلى نفس الجو تكشف عن رغبته في تركيب الواقع في أرض جديدة قديمة في الوقت نفسه . ومن هنا صار للأحداث . والشخص . والمكان . والزمان . والراوى أيضا . دلالات مزدوجة . وقد أتاحت شخصية الراوى فرصة هذه الازدواجية الجمالية الدلالية . فقد كثر تدخل الراوى في سير الحدث الاساسى والأحداث الفرعية المكملة . ومن ثم فقد سيطر الوصف (الراوى) على التناجى وقلّ الحوار . إلا في لحظات سنشير إليها . وأدت سيطرة الذات المبدعة إلى اختلاط الغنائية (الانفعالية) بالندرامية . وإن كانت لغة السرد والوصف والتناجى قد ارتفعت بفضل هذه الازدواجية والغنائية إلى لغة غير مباشرة (شعرية) . تتخذ من الصور الشعرية جوهرها للتشكيل الخيالى . وقد ساعدت هذه اللغة الشعرية على تكثيف الرواية على الرغم من ضوحها . ونقلت اللغة إلى لغة محار ناسبت «الرؤية الأسطورية» .

وكنا قلنا : أدت الرؤية الأسطورية لعالم فساد الأمكنة « إلى ازدواجية جمالية ودلالية . أى إننا الآن بإزاء واقع اجتماعى وطبيعى ونفسى . يتشكل بطريقة

جديدة . تستعير كل ما هو أسطورى الدلالة . و كل ما يساعد على خلق حالة أسطورية يخرج منها عالم جديد (هو المجازو الحقيقة معا وفي وقت واحد) يدعونا إليه الكاتب . وأيضا فإننا نواجه أحداثا مشبعة بالرمز . ولغة ذات معطيات مزدوجة . وتقنيات تخرج كل هذا في بنية متجددة ومتوحدة .

ولنبدا التحليل من بؤرة الرواية حيث «الصراع» بين عالمين : عالم الصحراء بكل قيمه . وطرق معيشته . ولغته . وعالم المدينة بكل تعقيداته ومطامحه . أى بين عالم البساطة والنقاء الصوى والفطرة . وعالم التلون والطمع والنشوش المادى . وقد ظهر هذا الصراع بدءا من العنوان «فساد الأمكنة» . هل كل الأماكن فاسدة ؟ أجل ! وما الذى أفسدها ؟ الإنسان المتحضر المتطلع . الذى فضّل بكارة الجبل والصحراء واعتدى على كل مظهر من مظاهر نقاها . ومن هنا توزعت الشخصيات بين هذين العالمين : الحاجة أنطون بك . المهندس ماريو . خليل بك شريك ماريو . الحاج بهاء شريك أنطون بك . وإقبال هاجم . الملك وحاشيته . عالم الماديين المغامرين الذين وفدوا إلى الصحراء من أجل الذهب والتلّك وكنوز البحر . وضحووا بكل قيم البداوة . بل سخروا هؤلاء البدو أصحاب عالم النقاء (أيسا . عبدريه . كرشاب . أبشر . المم أوشيك) قوى العلاقات البسيطة العنوية التى تبعدهم عن الطمع . لقد علمتهم الصحراء قبا نبيلة ولكنها لم تستطع أن تصد في مواجهة هؤلاء المدينين المغامرين الذين أفسدوا الأمكنة كلها . أجل . إنهم لم يفسدوا المدينة وحدها . بل أفسدوا عالم البدو حين هاجروا إليه . وأقاموا شركائهم عند المناجم . وأخرجوا ثرواتها . فلم يستفيع بها أهلها البسطاء من البدو الرحّل . أما «إيليا» . و «نيكولا» . فقد كانا ضحيتين هؤلاء المغامرين ولعبتهم غير المشوّل . لقد دنسوا إيليا رمز الطهر والبراءة (نلاحظ توازيا مع نقاء الصحراء قبل دخول المغامرين) وشوشوا على صوفية نيكولا (نلاحظ توازيا نيكولا مع إيسا والطبيعة أيضا) نتيجة هذا الصراع عبر المتكافئ . وحين قال الراوى (المؤلف) : «ساطعكم ... غذاء جليلا لم يعهده سكان المدن ...» (ص ٦) لم يكن هذا الغذاء سوى ما أراد أن يعرض علينا من عالم الصفاء والتلقائية عند البدو . وقد وضع ذلك من خلال الرواية كلها وليس في هذا الموضع فحسب . لقد غرست فيهم الصحراء شتى الفضائل . فأخذوا بشهرون من هذه الفضائل سلاحا يواجهون به مخاطر حياتهم اليومية . إن مئات الخطايا الصغيرة التى ترتكبها في سهولة ويسر في المدينة ضد أنفسنا وضد الآخرين . تراكمت على قلوبنا وعقولنا . فتخطت في الحياة كالوحوش العمياء ...» (ص ٣٩) . إن إنسان المدينة يتحول إلى وحش (حيوان مفترس) . وحين يحتفظ البدو بالصفاء الروحى . وحين يأبى

هؤلاء المغامرون يبدون وكأنهم يسقطون أقنعتهم المستخدمة هناك في مكانهم على قبة المجتمع المصرى وفوق سطحه بمجرد أن تلامس أقدامهم رمال شاطئيك ...» (ص ٨٦) ومن ثم فإنهم «بكتلتهم هذه التى برزت على الشاطئ فجأة واحتلت اهتمام الضوء .. بذرة الفجيرة الأولى تولد في بطن المكان ..» (ص ٩٩) . وفي مرج مسنين وضعوا هذه البذرة . فقد كان ضوء السيارة المسدد يكسب الدائرة البشرية التى تضم ملكا وباشا وثلاثة بكوات مشكوك في أصلهم . وخواجه أكيد ...» (ص ١٠١) . كل ذلك في مواجهة ذلك الجسد الأسود العارى لذلك البدوى المغفور الذى أوقعه المكان في فخاخ مرجهم المسنين .» (ص ١٠١) ومن خلال توزيع الأدوار يتضح لنا أن صبرى موسى لمح في جدلية أطراف الصراع . فلم يجعل البدو جميعا خلصا . بل أخرج منهم الحاج بهاء . كما أنه لم يجعل الوافدين جميعا ذوى أخلاق سيئة مستهتر . بل استثنى نيكولا وإيليا الصغير . وأيضا فإن الشخصية الواحدة عنده لا تكون بيضاء صرفا أو سوداء صرفا بل ترك الشخصية الإنسانية وفق قانونها الخاص في صراعها مع معطيات الواقع وقوانينه . إن نيكولا مثالا شخص مغامر . لكنه عشق الصحراء وتحول إلى قطعة منها غادرها الناس جميعا إلا هو . لم يستطع الفكاك منها . ففى حضنها تتمدد قطعة منه (إيليا الصغيرة) . وإيليا الصغيرة نفسها تتحول بعد حادث اغتصابها عن طريق إقبال هاجم - إلى امرأة جديدة تنجى إلى الثروة التى يحققها زواجها من الرجل العجوز . وانتظارها لموته حتى تضم ميراثها منه إلى ميراث أبيها حين يموت . وهذا الجدول أعطى الشخصية عمقها الإنسانى حين عرضها عارية . ويرر سلوكها في الوقت نفسه أو كشف عن قانون هذا السلوك . ومع ذلك ففى وسعنا أن ندرك اغتيال «صبرى موسى» إلى الصحراء . من حيث إنها تمثل العالم البديل لمن أراد أن يعيد تشكيل واقعه . ولأنها عودة إلى الإنسان الإنسان وليس الإنسان الحضارة والآلة والخطط الهبوكية والتطلعات القائمة على الاستغلال والسخر . من هنا تأخذ الصحراء بيننا العميقة . ودلالاتها الرمزية . حين توازى مع البكارة وتصبح رمزا للأرض كلها في أى مكان أو زمان . ولماذا الصحراء ؟ هنا تدخل في البنية المزدوجة . لأن الصحراء التى عرضها صبرى موسى صحراء حملت أوصافا أسطورية . أو هكذا رأى المؤلف برؤيته الأسطورية .

فقد أقيمت الطقوس . والشعائر الأسطورية . وقدمت القرابين . وجرّت أحداث بمنطق الأسطورة . وامتدت مع التاريخ والديانات . ولنبدا من البداية في الواقع / الأسطورة في هذه الصحراء وعلى وجه التحديد مع أولئك البدو المصريين . فقد رجعوا جميعا إلى نقطة البداية (تاريخيا ودينا

وأستوريا). فالجد الأول لهذه القبائل «كوكالوانكا» ليس سوى آدم، فإنهم يقولون إن الله عندما خلق آدم مثل له الدنيا بقعة بقعة ليراها. فلما رأى مصر رأى جبل علة مكسواً بالنور. وكان جبلاً أبيض. فتأده بالجليل المرحوم. ودعا لأرضه بالحصب والبركة. أيدخلهم الشك في أن آدم القديم هذا ليس سوى جدهم الأكبر كوكالوانكا؟! (ص ٢٨) ذلك الجد الذي أمضى عمره في كهف عميق بداخل هذا الجبل الأبيض. يصلى للمكان. ويتعب. حتى تحول جسمه بفعل الزمن وكثرة العبادة إلى صخرة من صخور. بينما انطلقت روحه غفر القمم وتفرج منها ينابيع الماء لتنشئ لها غابة في الوادي تحتويها (ص ٢٨) فهذه الصحراء كانت قبل جدهم كوكالوانكا. وجدهم ليس سوى جزء منها. أما روحه فقد شكلت هذه الصحراء. القمم والينابيع. الياض والماء. فلا عجب أن يعبد البدو هذه الأرض. وأن يقدموا لها القرابين. وأن يقيموا لها الطقوس والشعائر. ولذلك فإنهم يحاولون السيادة والسيطرة على أملاك جدهم. وكلما فعلوا أمراً وقفوا أمام جدهم الصخرة وكانهم يشهدون جدهم كوكا على ما فعلوه. مؤكدين له أن أحفاده مازالوا يملكون السلطان على الصحراء وجبالها. (ص ٢٨) ولأنك في أن ذلك قد كان قبل أن يقتحم الغريب هذا المكان. ومن هذا المعتقد الأسطوري خرجت سلوكيات هؤلاء البدو. وقسمهم. فهذا «إيسا» قد أخذ سبيكة الذهب (التي هي حقه لأنها من خير أرضه) وهرب. ثم راجع نفسه وعاد. وأمسك به الغريب. وجاء عمه الشيخ على إلى الجبل منكسا خزيان بما أحاط بأبن أخيه «إيسا» من شبهات. فطلب من الباشا أن يحتكوا إلى شريعهم. لقد عاد الذهب. لكن الحقيقة مازال غائبة. وهم في شريعهم يحتكون إلى «النار» لتظهر الحق من الباطل. وإذن فليشم إيسا على الخطب المشتعل. فإن كان ما قاله هو الصدق فسوف ينجو ولن نصيب النار بضرر! (ص ٣٧/٣٦) ويخرج إيسا من النار سالماً. «فيجمع نعليه ويرتدى على الأرض ماداً قدميه في وجوه الجميع. كأنه يشهدهم على براءته». (ص ٣٩) هنا تمتد اللحظة في أغوار التاريخ والتراث الديني ويرى المؤلف إيسا كإبراهيم عليه السلام. حين خرج من النار سالماً. ويرى الثلاثة الذين ألقى بهم تحتصر في النار (وهي قصة أصحاب الأخدود التي ورد ذكرها في القرآن الكريم) فخرجوا منها محلولي القيد. لم تمس النار منهم شيئاً حتى ثيابهم! ولاغربة. فقد كان إيسا مؤمناً بحكايات الأجداد.

على نفس الأرض الأسطورية نظام الشعائر والطقوس. فتقدم القرابين. طلباً للبركة. حيث أمر الحاج بإيه الرجال «أن يقودوا الحملان إلى فتحة المنجم لذبها طلباً للبركة. فوقف الرجال على باب المغارة يسمعون ويقرؤون الفاتحة. طائفين

لأنفسهم من الله إصلاح الأحوال. وطائفين لصاحب السعادة الحاجة أنطون والحاج بإيه دوام العز والجاه...» (ص ٦١) ومن نفس المنطلق «اتفق الرأي على أن يكتفوا بإلقاء صفيحة ماء في البئر لتطهير الموقد... ويؤدوا عليهم الصلاة ويعودوا... وعند فوهة البئر يسمعون وقرؤوا الشهادتين. وألقوا بالماء في البئر...» (ص ٥٩) حين لم يتمكنوا من تسهيل الموقد. بسبب امتلاء البئر بالثعابين. وكما صدق إيسا حكايات الأجداد. صدق عبد ربه كريشاب. البدوي الطيب. قصة عروس البحر التي نصفها سمكة ونصفها الآخر امرأة. وأقسم أن يظفر بها وأن يضاجعها. انتقاماً لمن ابتلعهم هذه العروس من قبل. وفجأة عثر عليها ميتة فحملها إلى الصحراء. في نفس الوقت الذي وصل فيه الملك إلى المكان وأراد أن يرى رجلاً يضاجع عروس البحر. وعلى الرغم من سخريه المتحضرين وعلى رأسهم الملك، فإن عبد ربه كريشاب كان يبر بقسمه انتقاماً لثلاثة من أقربائه.^(١١)

ويأتي إلى نفس الأرض أتباع الحسن البصري المتصوف المدفون في هذه الصحراء. لقد كانوا يعتقدون في معجزاته (كراماته). فقد «تغل قبل موته في جرة ماء من تلك البئر المرة. المجاورة لقبته. وأمر أتباعه بإعادتها إلى البئر. فصار ماء البئر عذبا مستساغ المذاق...» (ص ١٣٥) ويرتد نيكولا إلى التاريخ. وتأتي عبارات التوراة عن نهر يخرج من جنة عدن وينقسم إلى أربعة أنهر: «اسم الأول فيشون. واسم الثاني جيحون وهو المحيط بأرض كوش...» (ص ١٢٦) وأرض كوش المصرية تروى بماء نهر يخرج من الجنة. وفي نفس سياق هذا الواقع / الأسطورة تأتي عادة «الصراخ في البئر لمعرفة الغائب». فحين غاب نيكولا عن أعينهم. وجاء أنيسر - ابن إيسا - «تقدم من إيليا. وقال إنه لم يبق أمامهم سوى الصراخ في البئر. تلك عادتهم القديمة. لمعرفة مصير الغائب. فليحثوا الآن عن بئر قديمة ولتحن إيليا وتصرخ فيها باسم نيكولا. فإن جاءها صدى الصوت كان نيكولا حياً. وكان موجوداً. وإن صمت البئر وانقطع الصراخ دون رد. يكون نيكولا قد انتهى فعلاً في بحر الرمال الخافع...» (ص ١٤٤). في عالم تجري فيه هذه الأحداث والمواقف على أنها حقيقية. لأنك لحظة في تحول الأسطورة - بكل أشكالها ونجلياتها - إلى واقع معاش. فيتحول منطق الحياة. ويتحول الإنسان إلى إنسان غير عادي. غير منطقي. ويتحول الحياة إلى حياة أقرب إلى الفن منها إلى قوانين العقل المنضبط. فللخرافة. وللتفكير الغيبي نصيب كبير في تسيير الحياة والحكم على الأشياء. وينفس المنطق الأسطوري يرى الناس في الصحراء الشرقية (البدو) الدنيا بمنظور أسطوري. فحادثة امتحان إيسا بالنار. وتصديق ذلك. ثم عادة الصراخ في البئر. ومايقولونه عن جدهم «كوكالوانكا». واتصال ذلك - عندهم -

بالتاريخ الديني الأقدم الذي يرجع إلى آدم. وخروج النهر من الجنة إلى أرض كوش. وإقامة الشعائر والطقوس. كالقرابين وغيرها... كل ذلك إنما يجري والإنسان خاضع لقوى خفية تعد صاحبة الكلمة الأخيرة في هذه الأرض (الأمكنة). ولست هنا في معرض تقييم الفكر الأسطوري. إنما إزاء بيان عناصر الأسطورة والخرافة. بل المظاهر الدينية الماثلة في عالم بدو «فساد الأمكنة». من حيث إنها تمثل - كما أسلفنا - عنصراً من عناصر البنية الأسطورية التي صنعها صيرى موسى وأعبا لكي يدخلنا في حالة أسطورية ولينقل إلينا صورة الحياة على أرض الدرهميب.

وفي وسعنا الآن أن نربط كلامنا عن جوهر الصراع بين القيم البدوية والقيم الحضارية بما أوردناه من عناصر أسطورية تمثل وجه الحياة الصحراوية. لكي نفهم من خلال هذا الربط قدرة الكاتب على الإيحاء بنتيجة الصراع. الذي لا بد أن يحسم لصالح هؤلاء الغريباء الذين يتعاملون وفقاً للقانون المنضبط للحياة. محددين أهدافهم من الصحراء التي تمثل لديهم مصدراً للثروة لا روح الجد الأكبر «لوانكا». أو عبادة هذه الصحراء والخضوع لقوانينها الأسطورية المقارعة لحقيقة الأشياء.

ومن الرؤية الأسطورية عند صيرى موسى يخرج خط مواز لعالم الأسطورة هو خط التصوف. الذي يعد وجه الأسطورة الآخر. وإن ارتبط التصوف بفلسفة المتصوفة وغيرهم من العقائد الروحية. ويحاول صيرى موسى أن يغلف جو الأسطورة بجو صوفي. وعلى لسان نيكولا يصرح بمبدأ «وحدة الوجود». حيث يرى نيكولا «أن هناك قرابة خفية بين كل الكائنات... الشمس... الجبل... الأرض... بل البئر» (ص ٥٩) والإنسان هو أرق هذه الكائنات. فلا عجب أن تتحد به الكائنات. وأن يحاول الاتحاد بها. وهذا المبدأ الصوفي قد أتاح للمؤلف الفرصة لإخراج الامتزاج بين الإنسان والطبيعة. مما أتاح له الفرصة كذلك لتكثيف اللغة عن طريق الإسقاط والتشخيص. مع شيوخ بعض المصطلحات الصوفية. حيث نجد مصطلحات (الروح والوصول والاتصال والدرويش وغيرها). يقول: «لكن ما باله يرتعد كأنه درويش ليسه الوصول والاتصال!» (ص ١١٣). «كأنها تلك الروح القديمة لتائر الصحراء الرومانسي إيسا تظل عليها الآن. كما أطلقت على أبيها من قبل...» (ص ١٤٥). ويعد المؤلف (البطل) - خلال مبدأ وحدة الوجود - الطبيعة أمراً للإنسان لأنه يتفهم عنها وهو جزء منها. ولأن جسده البشري. وذلك المكان المحدود الذي يحتوي روحه اللا محدودة. قد ذاب وانتشر وامتزج عضوياً في ذلك المكان الأم...» (ص ٥٥).^(١٢) ولا بد أن تنشأ علاقة تلاحم بين (الطبيعة الأم) و(الإنسان). صحيح أن الإنسان يحاول السيطرة

عليها لقهر الضرورة وإعلان سلطانه ، ولكنه في نفس الوقت يتلاحم من خلال نيكولا معها في علاقة صوفية . وقد بدا هذا التلاحم في «أنسة الطبيعة» حين خلع عليها المؤلف ، من خلال الشخصية الروائية والوصف ، صفات إنسانية تجعلها نحس وتتجاوب مع الأحداث . لقد «خيل له أن دماء الرجال الذين ابتلعهم البئر ، قد نشرت لوناً في الصحراء وصبغت كل شيء . فكان الطبيعة كانت رغم ذلك حزينة على الضحايا . وما أروع من حزن ذلك الذي كانت تفوح رائحته في الأرض والسماء والجبال .» (ص ٥٩) لذلك نجد هذا المقارنة «إيليا شهوة جامعة ، كما أن الجبل شهوة جامعة ، كما أن تلك الصحراء من حوله يسكنها الصوف . شهوة كبرى أشد جموحاً ...» (ص ٧٣) «ألسنتي تحصب الآن هذا الجبل فعلاً بانيكولا؟ وما انزلاقك الدؤوب في رحم هذا الجبل سوى سعى لزعره وإيلاده!» (ص ٧٣) «وما هذه الصخور العاتية التي تواجهك بين الحين والحين كأنها تتحدأك وتطالبك بمغالبتها والتغلب عليها غير ذلك النفور والصد الطبعيين في المرأة ، منممين لغتها وغوايتها .» (ص ٧٦) (٧)

ويلاحظ أن الأنسة التي أسقطها المبدع على الطبيعة قد انعكست على اللغة أيضاً . وحوها إلى لغة شعرية ، كما رأينا في الأمثلة السابقة .

وتجلى الرؤية الأسطورية في رسم شخصية البطل «نيكولا» . محاولة أن تعطي لشخصيته عمقاً إنسانياً ، حين أضفت عليه صفات إنسانية لا تعتمد الزمان أو المكان بل تطلق رسم الشخصية إلى أقصى أبعادها ، فتخلق منه إنساناً أسطورياً يتسم بكل صفات الشخصيات الأسطورية التي عرفناها في الأساطير القديمة ، بل عرفنا بعضها في شخص الأنبياء رمز التضحية والفداء . إن صبرى موسى بذهب بملامح نيكولا الفرد ويمتعه ملامح الإنسان . محملاً إياه كل دلالات الخير . وكما يقول جورج لوكاش فإن الروائيين يختارون ركيزة للرواية «إنساناً يلبسونه السمات النموذجية للطبقة ، ويصلح في الوقت نفسه ، في ماهيته كما في مصيره ، لأن يظهر بمظهر إيجابي . ولأن يبدو جديراً بالتأييد والمعاضدة» (٨) . ومن ثم فقد حاول صبرى موسى أن يحول نيكولا الإنسان إلى نموذج طب للإنسان مطلقاً وليس لطبقته فعسب . وهو لذلك قد بالغ في تحميله الصفات ، وبالغ في رسمه حتى احتشدت الشخصية بطبقات متنوعة من الدلالات الخارجة من عالم الأساطير . وقد أدت هذه المبالغة - كما سنرى الآن - إلى أن تضرب الشخصية في المطلق . وصار من الصعب أن نجد هذا في الواقع ، بل أصبح من المعجز أن توجد هذه الشخصية . ولأنكون مبالغين إذا قلنا إن صبرى موسى وضع ثقافته الإنسانية والتراثية تحت تصرف هذا البطل «النبي» نيكولا . ولعل هذا مادعا أحد

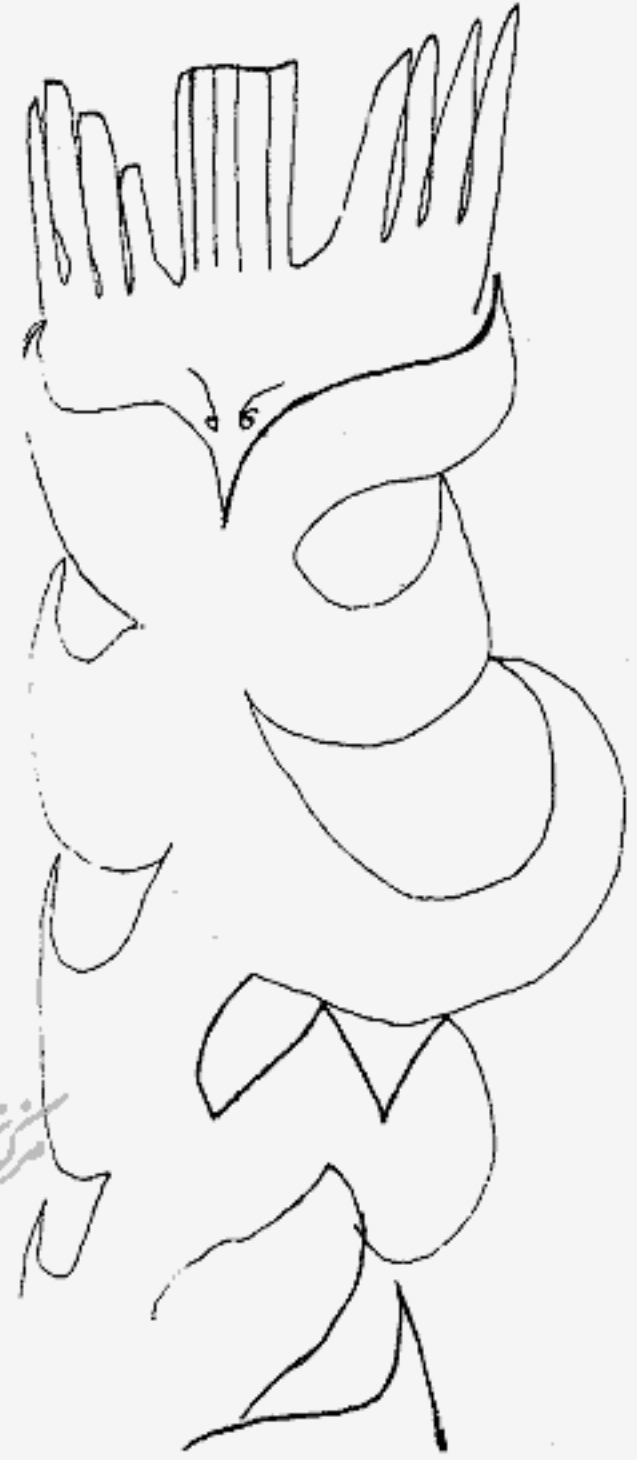
الباحثين إلى أن يقرر أن نيكولا «نموذج لأقصى حالات اللا انتماء المعاصر» (٩) وإن كنا لانوافق الباحث في هذا الزعم . صحيح أن في الرواية بعض الأوصاف التي تؤيد هذا الزعم ، لكن غالبية الصفات والأحداث تؤكد انتماء البطل نيكولا إلى وطن إيطاليا وحاضر مصرى .

ولنبداً من البداية الحقيقية (النص) ولخص مع الكاتب في رسم الشخصية حتى تنمو وتكتمل . لنرى كيف ركبا بمنطق الأسطورة ومنحها وظيفة أسطورية كذلك . فما هو ذا «العجوز الذي أعطته أمه اسم «قدیس» قديم حين ولدته في ذلك الزمان البعيد ، في بلدة لم يعد يستطيع أن يتذكرها الآن ...» (ص ٦) . «عارياً هناك تحت شمس أغسطس الجهنمية» (ص ٧) «يقف نيكولا الذي لا وطن له ... عارياً مصلوباً على الفراغ المتأجج من الحرارة وحده» (ص ٨) ومع هذا العري وهذا الصلب يقوم نيكولا بطفوس يومية ، هي شرب الخمر «السبرنو» وممارسة عمله بين الصخور والرمال . والعمل في وهج الحرارة الشديدة . «كذلك يفعل نيكولا كل يوم» (ص ٨) ونيكولا هنا شديد الشبه بسيزيف ، فكما يحمل نيكولا صليب عذابه ويقم لنفسه طفوس عذاب ، كان سيزيف يحمل الصخرة التي تندرج وتنسقط فيأبى بها من جديد ، وهكذا بلا توقف . وربما كانت إيماءات الصليب في وصف صبرى موسى له تقربه من المسيح الذي حمل عذابات البشر . وهو أيضاً شبيه ببيرومبيوس سارق النار من الآلهة ، فقد «سرق نيكولا المعرفة من بحر التجوال» (١٠) «كانوا جميعاً يحملون بالذهب ، بينما نيكولا مبهوراً يعلم بالمعرفة في بحر التجوال» (٢٣) وصبرى موسى يلح خلال الرواية كلها على الشبه بين نيكولا وأوديب ، حتى وإن كان نيكولا قد ضاعج ابنته في الحلم ، حتى يجعل مأساته المفجعة يونانية ، تتفق مع المصادر التي حدثنا عنها في مقدمة الرواية ، حين أخبرنا قبل الرواية بما سيحدث للبطل المتأسوي على غرار المأساة اليونانية . فالصراع إنمما يشتمل دائماً بين الإنسان والقدر ، ويعلم الإنسان أن القدر سيتصر في النهاية ، ومع ذلك فإنه لا يستسلم حتى يقع القضاء ، كما فعل صبرى موسى بنيكولا . وقد أخبرنا هو نفسه بهذه القدرية قرب نهاية الرواية حين حاول نيكولا الانتحار وانجحه إلى البحر «كأنما في داخله قدر يسوقه تجاه البحر الفسيح ليدوب فيه بما يتقل روحه من وزر الائم» (ص ١٢١) لقد حاول صبرى موسى - منذ البداية - أن يعقد آصرة بين نيكولا وأوديب بشق الوسائل ... جميعهم هربوا . يقولها نيكولا محتداً ... فليس منهم من ضاعج ابنته في باحة هذا الجبل ، وعلى وسادة من صخور ، وأولدها طفلاً ثم سرقه منها وهي نائمة ليطعم منه الذئب والفضع» (ص ١٠) وتشدنا هذه المقولة حتى نكتشف أن مضاجعة الابنة مجازية حلمية (١١) وصم نيكولا نفسه

بها لتحمل وزر هتك الملك ليكارتها ، لأنه وافق على أن تخرج معه ومع حاشيته إلى الصيد . ومن ثم فقد «أصبحت إيليا خطيبته وعقابه ، لاجتته وثوابه» (ص ١٢٥) ، وكما تقبل أوديب حكم الآلهة ، يتقبل نيكولا حكم الله فيه بعد إهماله في شأن ابنته . لأن هناك وخيطاً غير مرئي كان يربط نيكولا بعيداً في الماضي بقرية منبته الدينية المترمة ، فاعتبر ذلك عقاباً سماوياً يحل به . وهكذا بدا العقاب له طبعياً . أن يخرج على المألوف وبضاجع ابنته . فتؤخذ رجولته منه . (ص ١٢٥) . «وقد فقا ذلك الملك الشاب (أوديب) القديم عينه ...» (ص ١٢٦) . وتوازي مع هذا المصير المفعج يلقي نيكولا بالطفل إلى الذئاب لتنتشه «قربان شفاعته من نيكولا ونوبة» (١٢٧) (ص ١٣٩) من هذا الثلاثي البارز «سيزيف» «بيرومبيوس» «أوديب» تتكون الصورة العامة لنيكولا ، أما أحلامه فقد كانت تدعوه إلى أن يعلم بنفسه مالكا جبلاً يؤكد تفرد في ذلك الكون الواسع . (ص ١٦) . ولهذا فإنه يعلم بنفسه «يقادر هذا الجبل الذي ألقى به السحابة فوقه . مرتدياً ثياب ملك آشوري قديم برقل في أبهة الملك وعظمته . متصدراً كوكبة من عظماء المملكة . يحتفلون بيده موسم سيرس إلهة الزرع والخصب ...» (ص ١١٤) وهنا يتضح التناقض الداخلي في تركيب نيكولا . فحين يحاول صبرى موسى أن يضي عليه مسحة صوفية - كما رأيناها سابقاً في مبدأ وحدة الوجود - ويرفعه إلى مصاف الأبطال الأسطوريين أنصاف الآلهة . فإن نيكولا يعلم في الوقت نفسه - قبل اغتصاب ابنته - بجبل يملكه . أي بخرقة عظيمة . وهذا يبرره انتماء نيكولا الطبقي إلى شريحة اجتماعية مفارقة . تبحث عن المجد . وهنا - فقط - نازعت صبرى موسى الرغبة في رسم شخصية نيكولا في إطار التكوين الاجتماعي والنفسي له . وإن كانت الصورة المثالية تنتهي في آخر سطور الرواية بهزيمة نيكولا المتوقفة . وقد تبدى هذا في الصفات التي خلعتها على نيكولا العجوز (ص ١١٠ . ٥٥ . ٥٥) . الوحيد (ص ٨ . ٩ . ٢١ . ٥٥ . ١٣٦ وغيرها) . الذي لا وطن له (الغريب) (ص ٨ . ٧٧) . القوى (ص ١٢٢) . المتحضر (ص ٣٧) . الخ . وهي صفات - كما تبدو - تتوزع بين الوحدة والغربة من جهة ، والتحضر من الجهة المقابلة . وقد اقتضت هنا على الوقوف عند شخصية نيكولا لأنها تقي بإظهار أثر الرؤية الأسطورية في رسم الشخصية بعامة في «فساد الأمكنة» .

القسم الثاني : اللغة .

اللغة التي تواجهنا في «فساد الأمكنة» لغة منمكة عن الرؤية الأسطورية وهي من التفتيات التي توسلت بها . ولأن مادة الرواية ذات عناصر أسطورية ، وخرافية ، ودينية وصوفية ، فقد نكتفت اللغة وارتفعت فوق المستوى الإشاري . وقد ساعد



على ذلك التكثيف الشعرى استخدام الكاتب أسلوب الراوى الذى كان يسود صياغاتها اللغوية . وقد بدأ ذلك فى غلبة الوصف والسرود على التعبير . فبدأت الأجزاء التى يتألف فيها البطل نفسه أو يتجاوز الطبيعة . إذ كان البطل نيكولا ذا ذهنية تدهش لكل شئ . كل هذا أدى إلى شاعرية اللغة طوال الرواية . حتى أنه ليصعب أن نستشهد بكل ماورد من صور شعرية . لذلك نورد نماذج قليلة تكشف هذا البعد اللغوى :

«المضيق برائحة الجبال المزهوة بعربها تحت الشمس» (ص ٨)

«مكان من الأرض تعتبر المرأة فيه علقا لأسمك الشهوة» (ص ١٤)

«تتعى الصحراء قطعة قطعة فى بشارت النور الذهبية» (٢٢)

«وحين وصلت الشمس إلى مجلسها العمودى فى الأفق» (ص ٤٧)

«كان يتحسس صخور المرداب بشغف لم يحدث

له أبداً حيناً كان يتحسس بأنامله وجنى إيليا (ص ١٣)

«كان الشقاء قد بدأ يذر بوادره فى سماء الخريف» (ص ٧٦)

«لم لاقتوض مباشرة فى اللحم المبلور لبداية المساء» (ص ٩٧)

«بينما قلبه يلهث انفعالا ورغبة ألقى نظرة على نيكولا الغارق فى الغيبوبة» (ص ١١٨)

«يحيط به الليل الرقيق المضاء بملايين لنجوم» (ص ١٣٦)

«وحين تغنى الشمس فى الغرب . ويرحف اللون رمادى كثيفاً على أصفر الصحراء وأحمرها وأخضرها فيكسوها جميعاً» (ص ١٥٣)

وهكذا نستطيع أن نقطف مقطوعات كاملة . وأن نجد فى كل موقف من مواقف هذه الرواية صوراً شعرية . ليست زينة لغوية بل وسيلة لإضفاء جو الأسطورة بلغة المجازية . ووسيلة من ناحية أخرى لإبراز قيمة الراوى المسيطر على الرواية .

والتشبيه ذو الأداة ملصق سائد فى لغة الرواية . يكاد لا يتخلو وصف منه . حتى لكاد نجد فى كل موقف . والتشبيه ذو الأداة يحقق التقارب بين طرى التشبيه . ويحاول الكاتب أن يستخدمه أداة وصفية فقط . يريد بها الإيحاء باستعادة عن المشهد ليحقق دور الراوى . حيث وردت كل التشبيهات على لسانه . ونورد هنا نماذج من التشبيهات الوصفية هذه ليرى جزئيات تكوينها

«كأنها سيوف مشرعة» (ص ٩) . «كأنها تلوح له بعالم مسحور» (ص ١٠)

«السيكة» . كأنها درع يحمى بها من كل الشرور المجهولة» (ص ٢٧)

«كأنهم رسل قادمون من بعثة قدسية» (ص ٢٧)

«كان صخورها الحادة تضم خليطاً من اللحم والدم والعظام» (ص ٣٦)

«كأنهم آفة قديمة» (ص ٦٧) . «يلهون بتزيق شبه البراءة» (ص ٨٦)

«كأنهم يغطونه عليها» (ص ٩٩) . «كأنما فى داخله قمر يسوقه» (ص ١٢١)

«كأنما يجشى أن يلحقوا به» (ص ١٣٧) . «كأنما كان ممكناً لذلك الرضيع أن يتنقل من رقدته» (ص ١٤١)

وبلاحظ أن الكاتب يستخدم مع التشبيه ضمير انغية ليضعف من حدة انفصاله الواقع عن الموضوع واتصاله به فى الوقت نفسه .

وبلى جانب مستوى لغة التشبيه واللغة الاستعارية . يبدو مستوى آخر من اللغة فى «فساد

الأمكنة» . هو مستوى «العامية البدوية» فضلاً عن مستوى اللغة المباشرة الفصيحة حيناً يتدخل المبدع بالتعليق واستخلاص الحكمة .

ونظهر العامية البدوية حيناً بظفر الواقع المروى الحلم أو تنق الأسطورة ويفرق الناس جميعاً من هول الصدمة . ويختل صبرى موسى فى هذه اللحظة . تاركاً المشهد والموقف بعيران عن نفسها . مفسحاً المجال للحوار .

عند الصدمة الأولى . موت الرجال الثلاثة فى البئر المسمومة . وجلس الرجال يحنون ما حدث للثلاثة :

قال واحد :

لعل البئر مليئة بالطين . وقد غرقوا فيها .

فقال الغلام :

أبداً . أول زميل طلع مليان ردم ناشف .

فقال آخر :

يكون البئر فيه غازات خنقهم .

- يمكن .

- والملا يكون فيه تعابين .

- يمكن ... (ص ٤٩)

نلاحظ خروج اللهجة البدوية بالتدرج . حتى ترك صبرى موسى تدخله تماماً فى نهاية الفقرة دون أن يذكر من القائل ؟ (١٣١) . وتكشف اللهجة البدوية على نحو أوضح فيما بعد : فعندما اجتمعوا لإرسال الغلام لإحضار وكيل النيابة بدور الحوار التالى :

قال الشيخ على :

لا تروق .. جاعدين مستنظرين .

قال رجل :

يكون بتاع اللاسلكى نام .

وقال آخر :

ويكون وكيل النيابة نام .

فقال الشيخ على :

يلغوها الصبح يوم الثلاث ووكيل النيابة

يوصل عندنا الضهر أو بالليل . أدى احنا

جاعدين ... اعمل يا ولد الشاى .

(ص ٥١)

نلاحظ هنا التغيرات الصوتية والكلمات . (جاعدين - الضهر - الثلاث - احنا - بتاع -) وهى أكثر تعبيرا عن فجة البدو (١٣٥)

ويتمحور أسلوب الرواية إلى المباشرة حين يتدخل الراوى (المبدع) بالتعليق وقول الحكمة الوعظية التى تثبت من ناحية أخرى بروز صوته إلى جانب أصوات شخصياته :

«لكن تلك طبيعة الأشياء» (ص ٩)

«ولعل إيسا أحب نيكولا فى واحدة من هاتين المراتين

الذين توقف فيها بختلس النظر. (ص ١٨) ثم أدرك أن اللغز داخله هو. (ص ٣١).
كل ما على الأرض دائم التحول والتبدل والتغير. (ص ٦٠).

وهكذا قرر الشيخ على أن يفرس في صحن الدهرج شتلة كاملة للتقدم... (ص ٦٦).
فالتسؤال المنوع هو عن الحياة والموت، أما الواجب الأساسي فهو العمل الذي لا مهرب منه، وماعدا ذلك فلا توجد أسئلة. (ص ١٢٦).

وهذه الفاذج السابقة تعكس قدرة المبدع على التدخل في أي لحظة في أحداث روايته. كالراوي تماماً في السير والملاحم.

وحين نكمل تحليل لغة الرواية نلصق إلى القاموس الأسطوري والبعد الرمزي للغة. ولنبداً بالقاموس المشحون بتعبيرات وكلّيات استخدمها صبرى موسى للإيحاء بالجو العام للرواية (الأسطورية). حيث نجد تعبيرات: قربان - سحر - ملكوت - أسطورة - مبارك - بدائي - مقدس - طلسم - وحش - آفة - حورية - خرافة. ولتورد أمثلة لهذا القاموس:

«قربان فطنة وخلاعة» (ص ٩) «كقربان بين ذراعى مولاه» (ص ١٠٦).

«عالم مسحور» (ص ١٠) «منذ كانت إيليا جنبه ساحرة لم تتخط العاشرة» (ص ١١٠).

«الغيبوبة السحرية» (ص ١١٤) «كانت مسحورة بالرحلة... مسحورة بالصقور... مسحورة برعاية الملك... مسحورة بالبحر...» (ص ١١٦). «تلوح له بعالم مسحور» (ص ١٥١).

«الصباح القديم» (ص ١٨) «الزمان القديم» (ص ١٩). «آفة قديمة» (ص ٩٧ - ٩١).

«كان المشهد أسطورياً» (ص ٢٢). «كأنه فراش أسطوري» (ص ٣٨). «وفي هذا الجو الأسطوري» (ص ٥٩).

«كبحر خراف» (ص ٥٨). «كتطيف خراف» (ص ١٥١). «جده المقدس» (ص ٦٠). «الجبل المرحوم» (ص ٦٠).

«النهار المبارك» (ص ٤٧). «ملكوت الرب» (ص ١٦). «الجمجمة - الطلسم - الوحش» (ص ٦٦).

بهذه التقنيات السابقة وبشجلياتها اللغوية التي أشرنا إليها. صور صبرى موسى لنا حالة أسطورية. أو جواً أسطورياً يعيشه الناس هناك في جبل الدهرج بالصحرى الشرقية. وخرج هذا التصوير - كما قلنا - خلال رؤية الكاتب الأسطورية للزمان. والمكان. والإنسان. على نحو جعل النص «فساد الأمكنة» - كما أشرنا - ذا بنية مزدوجة. أشرنا إلى تجلياتها الشعرية واللغوية بوجه عام. أما تجلياتها الرمزية فقد خرجت من نقطة البداية التي بدأنا بها تحليلنا الخيالي للرواية. وهى «لحظة الصراع» بين قيم إنسان البداوة

والبساطة وقيم إنسان التكنولوجيا والآلة. وانتهى الصراع إلى هزيمة البطل نيكولا. وموت إيليا الصغيرة الجميلة. في حين يترك الكاتب شخصية «أبشر» مليئة بالقوة والأمل. تنتظر. وتنتظر. بما اكتسبته من خبرات جديدة. وخلال هذا الجو «ينمو» رمز يشمل الصراع منذ أول الرواية إلى آخرها. هو رمز الفجر. حيث انتشرت صورته في أجواء الرواية كلها بإلحاح من الكاتب. على نحو أكسب النص (والفجر) مستوى رمزياً ساعد على الإيحاء بالرؤية الأسطورية من ناحية. وعمق بنية النص من ناحية ثانية. وأوحى إلينا - نحن المثقفين - بلحظة الميلاد والتخلق. سواء من حيث العودة إلى «فجر الإنسانية». لحظة تبين المحيط الأبيض من المحيط الأسود في حضارة الإنسان. أو انتظار نيكولا أو أبشر للحظة ميلاد الصباح من الظلمة عند الفجر. لذلك تحول الفجر في الرواية إلى ميقات معلوم. نحاول كل الشخصيات أن تلتزم به في رحلتها وسفرها. وفي نومها ويقظتها وفي حركتها وشعائها. وترتبط به كل المواقف.

ولنتبع الفجر منذ بداية الرواية حتى نهايتها. يبدأ الكاتب في تصوير لحظة ميلاد «الفجر» من «الليل» مؤرخاً لبداية الحياة والحركة به.

«يصعد الفجر القضي من الوديان العميقة... ثم ينتشر على التلال والغضاب متسرباً عبر ظلمة الليل الكثيفة فيبددها سحاً وتلافيف... ومع خيوط الضوء الأولى يعثر الفجر بنيكولا فيوقظه» (ص ٢١) ومنذ هذه اللحظة يصبح الفجر ميقات البداية. وميقات النهاية. وميقات انفصال عالم من عالم. وينمو رمز الفجر نحو دلالة البداية:

«وفي اليوم السادس هبوا جميعاً مع الفجر» (ص ٣٥).

«وهكذا سافر في الفجر بالسيارة الجيب إلى إدفو» (ص ٧١).

«وفي الفجر مستحرك القافلة بصاحب الجلالة» (ص ١٠٦).

«وفي الفجر دق الحواجة أنظون بك باب الكاينة على نيكولا» (ص ١٠٩).

«لبقدم الذبائح على جدران ضريحه في الفجر» (ص ١٣٧).

وفي نفس الوقت ينمو رمز الفجر نحو دلالة النهاية «الغاية»:

«نحت هذا الفجر الصاعد... فوصلوها قبل الفجر بقليل» (ص ٤٩).

«قال: إن النريا تطلع أول الصيف قبل الفجر» (ص ٦٠).

«يحط رحاله جوار الماء قبل الفجر» (ص ٦٧).

«ثم تظفر قبل الفجر ساعتين» (ص ٧٩).
«وصحبا نيكولا قبل الفجر ساعتين» (ص ١٣٥).
«وظل في الليلة الماضية إلى الفجر» (ص ١١٤).
«ولم يشع منها تلك الليلة ولم تشع منه حتى صعد الفجر من الوديان» (ص ٧٥) ومع أن:
«الفجر ما يزال جنباً في بطن الأفق» (ص ١٣٧) ينتظر لحظة الميلاد. كما ينتظر «أبشر». فسوف يبرز هذا الفجر الرمادي بديلاً عن الفجر الدامي الذي شهد اغتصاب إيليا:

«الفجر الدامي المعلق في الأفق فوق سطح البحر مباشرة. فوق الرمال المنددة التي ماتزال تحمل آثار قديمي إيليا» (ص ١١٢).
أما «حصى الباحة الأحمر... ذاب احمراره في رمادية الفجر الطالع على الكائنات» (ص ١٣٧).

وبعد حادث اغتصاب الملك لإيليا يظهر رمز آخر ذو شعب كثيرة. تتوازي فيه العوالم الحقيقية والرمزية. فالمريدون يذبحون القرابين لأنى الحسن الشاذل في الليل. أى في نفس ميقات اغتصاب إيليا الجميلة الصغيرة وكما: «لم يلحظ أحد في ذلك الليل الخلوى. تلك الصقور الجارحة التي جذبتها رائحة الذبائح وفصلاتها. فأخرجتها من مكانها البعيدة في قم الحبال المخاورة جاءت نحوم من بعد... تنتظر من القوم غفلة أو هدأة لتتقض من على انقضاض واحدة مفاجئة وموفقة. ترتفع بعدها وهي تحمل في محالها رؤوس الذبائح أو أقدامها» (ص ١٣٣). وتتوازي هذه التفصيلات الخاصة (بالذبائح والصقور) مع تفصيلات «اغتصاب إيليا - الملك وحاشيته» على المستوى الرمزي للرواية. في نفس الوقت الذي تتوازي فيه الطليعة البكر قبل الغرابة. وانتهاكها بعد نزولهم إلى أعماق مناجمها. مع إيليا قبل لقائها بالملك وبعده.

ونقدم الأحداث نغمة هذه الآثام «طفلاً» سيكون ضحية وقرباناً بيد نيكولا. فقد رأى نيكولا «يعين خياله صفراً جارحاً من تلك الصقور البنية الريش. الصفراء المناقير. بنجوم في السماء... للانقضاض. فيحمل في محالها تلك الفريسة المطروحة حلالاً له. فيرفعها في السماء. قربان شفاعته من نيكولا وتوبة!..» (ص ١٣٩) ويلقى نيكولا في الواقع بالطفل - بعد أن يسرقه - للصقور والحيوان المتوحش. وحين رأى أهل الدهرج «فئات لحم على الصخور... وشاهدوا آثار أقدام حيوانية مطبوعة أطرافها ومحالها بالدم... وشاهدوا اللقافة الممزقة التي غرق بياضها في اللون الأحمر القاني... نكسوا رؤوسهم وهم يجمعونها ويطوونها» (ص ١٤٣).

من هنا لم تفارق الرؤية الأسطورية في «فساد الأمكنة» الواقع الاجتماعي فعل الرغم من المظاهر

وبعدهم يبحر الرومان والعرب .. بل إنه إلى هذا المنجم على وجه التحديد كان «محمد علي» وإلى مصر، يرسل عماله الألبان (ص ٢٥) «في تلك الأيام كان للأجانب في مصر كلمة عليا وحق يكاد يكون موروثة». (ص ٣٣) وتنتهي الإشارات التاريخية (الواقعية) في نفس الوقت. مع الحديث عن الملك المختص وحاشيته.

«... بها جبال تحوى أنواعاً متنوعة من كنوز المعادن، أرض لا يجمعها أهلها يتروح إليها كل راغب لينقب ويعثر، ويستخرج ترغيباً للحفر، ليصبح مالكا لواحد من هذه الجبال العظيمة التي لا يملكها أحد حتى الآن». (ص ١٥) هاهي ذى السرايب المهجورة نحكي له قصص القراعة القدامى الذين كانوا أول من استخرجوا الذهب من الصخور.

الأسطورية التي كشفنا عنها في «التقنية - اللغة - الرمز» فإن الكاتب كان بين كل لحظة وأخرى يفاقتنا بأحداث تاريخية تشدنا إلى واقعنا التاريخي منذ القراعة حتى عصر محمد علي وخلفائه، كاشفاً عن حالة مصر في تلك الآونة، مشيراً إلى الهدف الاقتصادي الذي ربط الغرباء بهذه الأرض البكر. ولتبدأ معه من البداية عند حديثه عن الصحراء «مكان الرواية»

هوامش

- (١) جورج لوكاش، الرواية كملحمة بروجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة - بيروت فبراير ١٩٧٩ ص ١٣.
- (٢) فساد الأمكنة، ص ٦.
- (٣) انظر صورة قريان مائل، يوحى بالدلالات الرمزية لهذا القريان. كما يشير فيها بعد إليه، ص ٨١ من الرواية.
- (٤) فساد الأمكنة من ص ٨٦ إلى ص ١٠٥.
- (٥) التوراة - سفر التكوين، الإصحاح الثاني، والرواية ص ١٢٦.
- (٦) الرواية ص ٦٣.
- (٧) الرواية ص ٧٩.
- (٨) جورج لوكاش، الرواية كملحمة بروجوازية ص ١٣.
- (٩) محمود الرحاوي، مفاجأة ياهرة في الرواية العربية بطلها غير عربي، مجلة المثار فبراير ١٩٧٨، وانظر حديث غالب هلسا ص ١٨٦ من ملحقات الرواية حول نفس الفكرة.
- (١٠) الرواية ص ١١٩.
- (١١) الرواية ص ١٤٣.
- (١٢) الرواية ص ٥٠.
- (١٣) انظر نقادج أخرى في الرواية صفحات ٦٥، ٨٣، ٨٥، ٨٤.
- (١٤) انظر نوازي رمزي آخر لنفس الحادثة كلها ص ١٤٦ من الرواية.
- (١٥) هناك نواز رمزي آخر بين إيليا والسيدة مريم لحظة الإحساس بالجبن «ولاحت على إيليا بعض الأعراض التي توحى بحملها فارتبكت» ص ١٢٧. ولاحظ اقتراب العبارة من أسلوب الإنجيل، ونوازي «إيسا» مع عيسى.
- (١٦) انظر حديثه عن قبيلة الكريشاب القديمة حاملة تقاليد القراعة، ص ٦٨ من الرواية.

انظر تعليق Roger Dionne حول الروح الأسطورية في مقاله:
2 novels: natural, supernatural 'Seeds of corruption and the house of power. Los Angeles Times Book World.

دار المريخ للنشر تقدم

آخر ما كتب الشاعر الراحل:

صلاح عبد الصبور

نبض الفكر

مجموعة دراسات ومقالات في الأدب العربي والعالمي

تقديم: د. عز الدين السامح

دار المريخ للنشر

تقدم أكبر مجموعة من الدراسات العربية والإسلامية وعلوم المكتبات والأدب العربي وعلوم التربية

دار المريخ للنشر

الرياض - المملكة العربية السعودية
ص.ب. ١٠٧٤ - الرياض

المكتبة الأكاديمية
١٢١ شارع التحرير - الدمام

تحليل بنوي :

أهل ليلة وليلة

الكتاب الذي بين أيدينا عمل جاد وخلاق ورائد ، فهو محاولة لتقديم قراءة جديدة لعمل أدبي عريق مألوف لنا جميعا ، كتبت عنه بعض الدراسات من وجهة نظر تقليدية محاول تقييمه وتصنيفه من خلال تحليل مضمونه وأحيانا شكله ، ولكن كتاب الدكتور فريال غزول يحدد أهدافه ووسائله بطريقة مغايرة كل المغايرة .

ويضم الكتاب ثمانية فصول ، عرضت المؤلف في الفصل الأول منها منجز الدراسة ، وتناولت في الفصل الثاني ما تسميه بالقوى والعناصر الأساسية في النص . وبعد ذلك قامت بتجريد الخط الأساسي للقصة الإطارية (قصة شهریار وشهرزاد) . وقد قسمتها إلى أربعة أقسام ، مسجلة أن سميتها الأساسية هي الثانية : فكللا شهریار وأخيه شاه زمان - على سبيل المثال - ملك يحكم مملكته في سعادة بالغة يمر كلاهما بتجربة مريرة . ولذا يمكن القول إن شهریار وأخاه هما بمثابة الصوت والصدى . وكذلك تمثل هذه الثانية في علاقة شهرزاد بأختها دنيازاد . ثم تذكر المؤلف أشكالاً مختلفة لهذه الثانية ، وتربط بينها وبين بعض الظواهر اللغوية ، فالتزاوج بين الشخصيات يشبه الترادف ، أما على مستوى أحداث القصة فإنه يصبح تكراراً . وتتناول المؤلف في الفصل الثالث ما تسميه بالشرائح الثلاث للقصة الإطارية ، وتعالج في الفصل الرابع والخامس والسادس « ديناميات السرد القصصى الدائم » ، ففي الفصل الرابع تتناول الباحثة قصة الملك عمروالنعمان وولديه شركان وضوء المكان ، وفي الفصل الخامس تتناول قصص الحيوان في ألف ليلة وليلة ، منبهة إلى أنها تؤدي وظيفة التشبيه ، وتتناول في الفصل السادس الذي يحمل عنوان « الاستعارة الخلزونية » قصة سندباد وتقدم في الفصل السابع دراسة لقصص المغاريت وتبين مدى تشابهها مع القصة الإطارية ، ثم توجز المؤلف ما وصلت إليه من نتائج في الفصل الأخير .

وتقرر المؤلف في مقدمة الكتاب أن الغرض من كتابة هذه الدراسة ليس إصدار حكم قيمي ، بل هو إنارة هذه الظاهرة المراهقة التي تسمى بالأدب . إن تحليل النص سيساعدنا على فهم ما سماه ياكوبسون « بأدبية الأدب » - أي هذه الخاصية التي تجعل من حديث مآدبا . وعجالة « أدبية الأدب » ، خاصة وواضحة في الوقت نفسه . ويبدو أنها - في سياق النقد البنوي - تفترض أن الأدب « رسالة متمركزة على غمطها الخاص في التعبير ، على حد قول ياكوبسون (ص ٣٥) . بل إن المؤلف ليرى - على مستوى من المستويات - أن الأدب إن هو إلا محاكاة للأدب (ص ٦٠) ، وأن شهرزاد محاكي المحاكاة (ص ٧٦) . وأن ألف ليلة وليلة ، « إنما هي قصة عن عملية القص ذاتها (ص ٦٠) . إنها عمل يعبر عن بويطيقا غربية ، حيث لا يقلد الفن الطبيعة بل يحاكي الفن نفسه (ص ١٥٠) . ويكرر هذا الموضوع في الدراسة التي نعرض لها ، على نحو يجبل للمرء معه أن معظم شخصيات هذا العمل إنما هم نقاد بنويون لا هم لهم إلا التأمل في الأدب وفي فن الرواية .

فريال جبوري غزول

عرضه :

عبد الوهاب المسيري

الأساسية ؟ هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى إذا كان الأدب محاكاة للأدب ، وإذا كان النقد الأدبي يتعامل مع أدبية الأدب بالدرجة الأولى ، فهل يمكننا أن نقصد الأدب من أن يتحول إلى مجرد « لعبة » ؟ ومن الواضح أن المؤلف لا يلتزم كثيرا بحكاية وأدبية الأدب ، هذه ، فهي في دراستها العظيمة تجاوز هذه القيود المنهجية التي فرضتها على نفسها لتتعامل مع مواد وقضايا ليس لها علاقة مباشرة

الفن للفن - رغم سوقية المصطلح - حتى تربط بين الخاص والعام ؟ وإذا نحن قبلنا التعريف الذي يرى أن الأدب محاكاة للمحاكاة ، فهل نستمكن بذلك من تفسير الأعمال الأدبية الأخرى ؟ هل « هاملت » في كليتها مسرحية عن الفن الدراسي . وهل « منين أجيب ناس » لتجيب سرور مسرحية عن بناء الموالم الشعبي . أم أنها تغيير في واقع إنساني يشكل الموالم الشعبي مكونا من مكوناته الفلسفية والفنية

والقضية التي نواجهها هنا هي : هل النص الأدبي تعبير عن واقع ما أو محاكاة ؟ (ولنعرف هذا الواقع بأي طريقة نريد ، ولنعرف قوانين هذا التعبير أو هذه المحاكاة بالطريقة التي نشاء) ، أم أنه تعبير دائري (وفكرة الاستدارة فكرة أثيرة لدى المفكرين والنقاد البنويين) يلتف حول نفسه : أدبية - قصصية القصة - أو أسطورية الأساطير التي يحاول ليق شراروس أن يصل إليها ؟ ولكن لم لا نقول

بالأدب . ففي حديثها عن المخطئ الأساسي في بعض القصص تصفه بأنه يؤدي إلى لعنة ثم زوال هذه اللعنة . ثم تضيف قائلة إن الخطئ يدل على وجود صدى من الأساطير السامية (ص ٣٦) . وفي حديثها عن العلاقة بين شهر يار وشهرزاد تشبيهاً بمبدأ أين واليانج في الرؤية الصينية للكون ، فيها مبدآن متعارضان لكنها يكمل الواحد منهما الآخر (ص ٤٣) .

وأبضا فإنها في حديثها عن وظيفة ألف ليلة وليلة (ص ١٥١ - ١٥٣) تخرج عن إطار أدبية الأدب وتحدث عن النفس الإنسانية (هذا الكيان الذي نفتقده كثيرا في الأعمال الأدبية البنيوية) ، إذ إنها ترى أن النص لا يؤدي إلى الكاثارثيس (التطهير) بل إلى الكاينكسيس (تركيز الطاقة النفسية) . وتقرر المؤلفة أنه من الواضح أنه يتم التعبير عن بعض العواطف من خلال ألف ليلة وليلة ، وعلى وجه الخصوص العواطف التابعة من الغرائز العدوانية ، والمرتبطة باغرامات ، ولكنه على الرغم من التعبير عنها لا يتم «تطهيرها» بالمعنى الأرسطي . بل العكس صحيح ، إذ إنه كلما تم الإفصاح عن هذه العواطف طالبت بالمزيد من الإفصاح . فالمستمع أو القارئ يستثمر طاقته في القصة ، تماما مثل شهریار . ومن أجل أن تتوصل المؤلفة إلى تعريف دقيق لوظيفة النص فإنها تمضي فتشبه أثره في القارئ بأثر الزار . والزار نشاط إنساني - كما تقول - تشترك فيه النساء أساسا ، وتلبس فيه المريضة ثوب العروس (وهذا ينطبق على المرضى الذكور أيضا) . أما الشبيخة فتغير ملابسها حسب الشخصيات التي تتقمصها . واستعارة حلقات الزار هنا استعارة طريفة ، غير مستقاة من عالم الأدب . ويبدو أن شهریار هو المريض الذي عقد حفل الزار من أجله ، ولكن شهرزاد ولاشك هي «الشبيخة» التي تسأل أولا عن طبيعة مرض الملك . ثم تمضي فتقص عليه عددا لا نهائيا من القصص . وهذا يوازي تغيير الشبيخة لملابسها . وتنهيا المؤلفة أيضا إلى أن عنصر التضحية أساسى في الزار ، إذ عادة ما يضحي بديك أبيض أو أسود . وهذا الجانب في الزار يذكرنا باستخدام اللونين الأبيض والأسود في ألف ليلة وليلة ، ويذكرنا بأن شهرزاد الشبيخة هي أيضا الضحية .

وكل هذه الآراء لها طرافتها ودقتها ، وقد نتفق أولاً معها ، ولكنها تبين أن المؤلفة لا تنقف على مستوى أدبية الأدب وحسب ، بل تتخطاه لتذهب إلى عالم الأساطير ، أو عالم السحر ، أو عالم النفس الإنسانية ، لتأني بتفصيلات تنير لنا النص من ناحية البناء ومن ناحية الوظيفة . وحركتها هذه بين عالم الأدب وعوالم أخرى هي أكبر دليل - وكأننا نحتاج إلى دليل ! - على أن الأدب ليس ملتصقاً حول نفسه ، وأنه لا يحاكي نفسه ، بل يحاكي عالم الإنسان بكل تعقده وغموضه .

ولكن من الغريب أن النقد البيوي الذي يصر على أدبية الأدب وعلى التعامل مع النصوص وحسب بوصفها وكلا مستقلا بذاته ، (ص ٢٣) - كما تصف المؤلف ألف ليلة وليلة - يصر أيضا على أن النص الأدبي ليس هو الهدف النهائي من العملية النقدية ، إذ تقول المؤلف إن النص إن هو إلا حالة أو مثال بين عمليات معينة يمكن أن يجدها المرء في نصوص أخرى وفي نظم أخرى للاتصال ، وتسم هذه العمليات بأنها تجمع بين ملكات الإنسان الفنية واللغوية (ص ٩) . وفي هذا انتقال حاد من النص في حد ذاته إلى النص بوصفه تعبيرا عن مجردات . مثل الوجدان الشعبي (ص ٩٠) (دون ذكر لأي شعب) أو العقل الجمعي ، (ص ١٤) أو نظم الاتصال التي أشرنا إليها . وأحيانا يصبح الهدف هو محاولة لفهم تركيب عملية القصص (في النص) أو فهم وجه من وجوه النشاط الأدبي بشكل عام . وبغض النظر عن الهدف المعلن ، فإن النقد البيوي يسم بدرجة عالية من التجريد . ويبدو أن البيوية تطمح إلى الوصول إلى درجة عالية من اليقينية والدقة العلمية ، لتحقيقها عن طريق الوصول إلى مطلق ما (قانون السرد - قواعد القصة - الأساطير التي يشبه بناؤها بناء عقل الإنسان - الثنائيات المتعارضة) . وهي مطلقات ليس لها وجود خارج عالمنا . ولذا فهي تكاد تصبح تعبيرا عن ضرب من ضروب الحلولية المادية إن صح التعبير .

ويتجلى البحث عن اليقينية في فكرة النموذج . وهو الهيكل التصوري للعلاقات السائدة في الواقع أو في جوانب منه ، التي نهدف إلى إيضاح هذا الواقع وتسهيل عملية إدراكه . وفكرة النموذج فكرة أساسية في هذه الدراسة ، وثمرة مباشرة لأهدافها التحليلية (ص ١٠) . وقد ظهرت فكرة النموذج بوصفها محاولة لحل قضية أساسية تواجه الباحثين ، وخصوصا في العصر الحديث ، هي قضية العلاقة بين تراكم الحقائق والوقائع التي لا تنتهي من جهة ، والحدس والفروض النظرية التي لا تنتهي من جهة أخرى . وأنا من المؤمنين بأن النموذج العقلي الذي يتم تجريده من التفاصيل والتجارب السابقة ، أداة تحليلية مهمة ، شريطة أن ننظر إليه على أنه مجرد أداة لفهم الواقع ، تأخذ شكل إطار أو فرضية احتمالية ، قريبة الاحتمال . وهذا الجانب الاحتمالي للنموذج الشكل هو محاولة لحل الاستقطاب بين التفاصيل المتناثرة والفرضيات المتكاملة . إن النموذج هنا يعد أداة جدلية ، لأنه مفتوح على كل من الواقع والنظرية . إنه في نهاية الأمر تعبير عن تكامل الآلهة (التي ترى التفاصيل المتناثرة والبناء الكلي في نفس الوقت) لبس من نصيب البشر . ويسبب احتمالية النموذج لا يمكن افتراض أنه متماثل مع الواقع وإنما هو كما قلنا مجرد إطار .

ولكن يبدو أن الفهم النبوي للنموذج أو البناء الذي يتم استخلاصه من التفاصيل يختلف كثيرا عن

الموقف الجدلي الذي أشرت إليه . إذ يتشأ النموذج
وبيصبح (مثل معظم الظواهر التي تدخل عالم
النبوية) ملتفا حول نفسه ، فيقترح لبني شراوس مثلاً
أنه بعد تجريد النموذج من الممكن إخضاعه للعمليات
العقلية المختلفة لاستخراج علاقات (شككية -
منطقية) جديدة ممكنة . نقوم بالبحث عنها بعد ذلك
في الواقع : بل إنه يرى إمكانية صياغة النموذج
بطريقة رياضية أو طريقة مبسطة مثل + - . ويفترض
لبني شراوس أن ثمة نموذجاً أكبر (مطلقاً ؟) أو
سيناريو كاملاً (بالمعنى الكمى والكيفى) يتحقق بشكل
جزئى فى جميع المجتمعات . حتى إنه عبر ذات مرة
عن رغبته فى أن يتوصل إلى جدول يشبه جدول
مندليف لتصنيف المواد (وهو الجدول الذى تم عن
طريقه التنبؤ باحتواء الطبيعة على مواد لم تكن معروفة
للعلماء ثم تم اكتشافها فيما بعد) هذا الجدول يضم
كل عادات البشر . حقيقية كانت أو خيالية .
موجودة أو ممكنة . وستصبح مهمتنا بعد ذلك أن
نراقب المجتمعات لنرى أى نوع من أنواع السلوك
(نعرفه نحن مقدما من خريطتنا الصرفية) يشناه هذا
المتبع أو ذاك . وبذا يصبح التنبؤ بالسلوك الإنسانى
ممكناً .

ولقد كان هذا هو حلم بعض العلماء في القرن التاسع عشر . وهو حلم متسق مع النزعة الميكانيكية في المجتمعات الصناعية . وخصوصا الرأسمالية منها . ولكننا لحسن الحظ - بدأنا نكتشف أن الحلم إن هو إلا « كابوس » . وأنه علاوة على ذلك مستحيل التحقق ولذا ففكرة النموذج اكتسبت البعد الاحتمالي الذي تحدثنا عنه وتقول النموذج من المثل الأعلى والغاية إلى مجرد الإطار والوسيلة .

وحينما يتكلم علماء الاجتماع الآن عن المجتمع التقليدي ، أو المجتمع القبلي ، فإنهم يتحفظون المرة تلو الأخرى ، ويؤكدون أنهم يدركون أن النموذج ليس هو الواقع (هذا الاتجاه هو نتيجة الضربات التي سددت لفكرة السببية البسيطة التي سادت العلوم الطبيعية والإنسانية في القرن التاسع عشر ، والتي انحسرت عن العلوم الإنسانية مع أواخر القرن بظهور ماركس فسير ، ثم بدأت - وهذا هو المدهش - تنحسر عن العلوم الطبيعية ذاتها ، فالحديث هناك الآن عن عدم التحدد وعن التعريفات الإجرائية) وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة للعلوم الإنسانية بل الطبيعية فإننا حينما نصل إلى عالم الأدب تصبح علاقة النموذج بالتفصيلات أكثر توترا . فتفصيلات الواقع (الاجتماعي أو التاريخي أو الطبيعي) أكثر خضوعا للقوانين العامة من تفصيلات العمل الأدبي ، بل إننا في تعاملنا مع العمل الأدبي لانحاول أن نعرف القانون العام الذي يحكم العمل ، بل ندرس الكيفية التي تم بها خرق هذا القانون وبماوزته . فتفرد العمل هو مايمهنا ، لأننا إن لم ندرس هذا التفرد فإن حدود الحقل المعرفي الذي

«سالب» ، والولادة نمرها بموجب ، فتصبح البنية الأساسية كما يلي : + -

تصبح البنية إذن هي الصمت . ولكن كبير العلماء يعرف - ونحن أيضا نعرف - أنه حينما يكون الملك على فراش الموت فليس هناك منزع من الوقت ، وتصبح الكلمات أقرب إلى الصمت منها إلى اللغة والكلام ، إذ ماذا نفعل أمام المطلق . أمام هذا الشيء الذي يأتي للفقر والشقاء ؟ تبث التفاصيل بل ونحتل وتنجد من كل شيء . ونصل إلى الحد الأدنى الذي لا خلاف عليه . ولكن بين الولادة والموت مشوار طويل وعذابات متنوعة وأفراح لا حصر لها ولا حد .

في كثير من الأحيان يفرض النموذج النبوي على المؤلف لغة وأسئلة فتحاول أن تصل إلى البنيات المجردة للأعمال الأدبية ، فنرى أن قصة سندباد تتبع هذا النظام :

الرحيل - التصعيد - العودة

وتعقد مقارنة بين رحلة سندباد والقصص الشعبي على النحو التالي :

رحلة سندباد - فقدان

للتوازن + توازن + فقدان للتوازن .

القصة الشعبية - توازن + فقدان

للتوازن + توازن .

وقد أشرنا من قبل إلى الخط القصصي الأساسي الذي استخلصته من القصة الإطارية لألف ليلة وليلة . وهي أنهم كثيرا بقضايا مثل علاقة القصة بالقاص والقصص بالقصة . في حديثها عن السندباد تقول إن خصوصيته تنبع من امتزاج القاص بطل القصة . وهذا هو جوهر ألف ليلة وليلة : قابلية الحياة والقصة لتبادل مواقعها (ص ١١١) . وتؤكد في مكان آخر من الدراسة أن خصوصية سندباد تنبع من أنه القوة المحركة وراء الأحداث في القصة . فازدواجيته داخلية ، والنوتر الحقيقي ليس بين الإنسان والطبيعة أو الفرد والمجتمع . بل هو في الوحدة المنشطرة (ص ١١٤) .

ومن الواضح أنها هنا تدير ظهرها لكلية النصوص المتنبئة ، وتقتنع بالبحث عن مجردات . وأقول مجردات^(٣) لأنها تتجاهل كثيرا من التفاصيل في النص حتى تصل إلى قوانين عامة ، يمكنها عن طريقها تصنيف القصص . واستخلاص البناء الكامن يساعد ولا شك على هذه العملية ، لأننا لو بقينا على مستوى المفسون أو الشخصيات أو البناء الظاهر لفشلنا في مساعدتها ، ولكن عملية التصنيف في العلوم الطبيعية غيرها في الأدب ؛ فتصنيف العمل الأدبي عملية تهديدية لابد أن تترجم نفسها إلى عمل نقدي ينير النص نفسه .

ولعل المؤلف لو نفقت عن نفسها النموذج النبوي لرما اكتشفت أن قصة سندباد هي حقا صراع بين

(وأكون مثل ميت بن نعان الذي لا يحلل ولا يستوعب) . ولكن النموذج النبوي يفرض هذا على المحلل . خصوصا إذا تبينا وجهة النظر النبوية القائلة بأن اللغة هي التي تتكلم من خلال الإنسان . وأن الذات الإنسانية (الواعية) إن هي إلا جزء من بناء شامخ يتحرك من خلالها . وما الذات سوى مجرد حامل ترتكز عليه البنية أو البنيات^(١) . (بتبنا فوكوه باختفاء ظاهرة الإنسان كلية لأنها ظاهرة غير ذات بال . بل إنها نوع من أنواع التصدع في النسق الكوني الطبيعي . وهو يهاجم سارتر لأنه يدافع عن الواقع الإنساني التاريخي . ويتحدث أنتوسير عن تاريخ يتحرك دون ذات تاريخية قاعلة^(٢) - كله مبنى للمجهول . إن أردنا استخدام مصطلح نبوي) .

وحينما يتكلم النموذج مستقلا عن الذات الواعية . فإنه يطرح علينا الأسئلة التي يريدناها لا الأسئلة التي نود أن نطرحها نحن على أنفسنا وعلى غيرنا وعليه . ولذا فإننا إذا نظرنا إلى الحديثين الشريفيين السابقين . ونفقتا عن أنفسنا النموذج . لسألنا بوصفنا مسلمين : علاقة المسلم بالطبيعة وبالكون ؟ لسألنا بوصفنا نقادا أديبين : لم المرأة والقطعة والرجل والكلب ؟ ولم الربط بين السفيا والخنة والجوع وجههم ؟ . بل لنظرنا إلى بقية الحديثين الشريفيين لتكتمل الصورة . فالحديث عن الهرة يتصل بإمكانية إطلاق سراح الهرة كي نرعى في خشاش الأرض . فعلى الرغم من أن الحديث في بنية المجردة ينتهي في جهة فإنه في نصه ينتهي في افواء المطلق . والحديث عن الرجل والكلب ينتهي إلى الحنة من ناحية البنية . ولكنه في النص المتعين ينتهي بجاعة المسلمين إلى سؤال الرسول في دهشة . لعلمهم بإنسانية الإسلام المتطرفة - عا إذا كان لنا في البهايم أجر . فتأتيهم كلمات الرسول حاسمة مطمئنة . والحديث الأول قصص . أما الحديث الثاني فيبدأ بشكل قصص ولكن عناصر الدراما تتسلل أولا داخل القصة ثم ينتهي بشكل درامي مباشر في الحوار بين المسلمين والرسول .

كل هذه العناصر العامة الفنية والأخلاقية يهملها النموذج النبوي . وقدما قال بلوتارخ : حينما تطفأ الشموع فكل النساء جميلات . وهذا حق ، ولكنه أيضا باطل ؛ والسألة تتوقف على المستوى الذي يتعامل به المرء مع الحقائق والنساء . فنقول بلوتارخ حق في بعض الوقت فحسب ، وفي بقية الأوقات تصبح الشموع مهمة ، بل وفي غاية الأهمية . وحينما كان الملك على فراش الموت ، في قصة لأناتول فرانس ، وطلب من كبير العلماء أن يلخص له التاريخ والفلسفة وكل المعرفة ، تفضل هذا شاكرا بإعطائه المبدأ النبوي الكامن في تجارب الإنسان والإنسانية : «لقد ولدوا ثم تعذبوا ثم ماتوا» . وقد صدق كبير العلماء ولا شك ، بل يمكننا أن نحول هذا القول إلى جدول يشبه الجداول النبوية الهيبة :

ولادة - عذاب - موت

ثم نضم العذاب والموت في اصطلاح واحد

ننتهي إليه منتظمين ويصبح علم اجتماع أو علم أنثروبولوجيا ، وأيضا فإننا في الدراسات الأدبية يهملنا الظاهر والباطن ، غالباً ونجده مجرد ولا لون له ، وهو يعطينا صورة ناقصة ومشوهة ، مثلاً أن الظاهر وحده خادع ، وأن التفاصيل المحسوسة وحدها مضللة .

وإن كان لبق شتراوس يخضع الأساطير لقوابله المطلقة . ونماذجه الرياضية . فإن التقدر الأدبي النبوي يقوم بعملية مماثلة حين يتناول الأعمال الأدبية . إذ يقوم الناقد النبوي بعملية تبسيط النص الأدبي . ويستبعد التفاصيل المثيرة للأعصاب وللجدل (بالمعنى الفلسفي) . وما لاشك فيه أنه لا يمكن إدراك الواقع دون تبسيط . ولكن لا يعقل أيضا أن تبسط الواقع إلى أن تصل إلى الهياكل العظيمة التي لا تتغير . لأننا بذلك نكون قد أفقدنا النص الحياة والخصوصية . ويمكننا أن نوضح هذه النقطة بدراسة حديثين شريفيين عن علاقة الإنسان بالحيوان (أو عن علاقة الإنسان بالطبيعة) قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : «عذبت امرأة في هرة حبستها حتى ماتت فدخلت فيها النار . فلا هي أطعمتها وسقيتها إذ هي حبستها ولا هي تركتها تأكل من خشاش الأرض» . أما الحديث الثاني فهو . قول رسول الله صلى الله عليه وسلم : «بيننا رجل يمشى . فاشتد عليه العطش فنزل بئرا فشرب منها ثم خرج . فإذا هو بكلب يلهث . يأكل الثرى من العطش . فقال : لقد بلغ هذا مثل الذي بلغ بي . ففلأخفه ثم أمسكه بفيه . ففسى الكلب . فشكر الله له . فغفر له . قالوا : يا رسول الله . وإن لنا في البهايم أجرا ؟ فقال : في كل ذات كبد رطبة أجر» (أى كل حي من الحيوان والطير ونحوهما) .

لو حاولنا تطبيق النموذج النبوي الذي نحاول تجريده البنية الكامنة وحسب فإننا سنصل إلى الجدول التالي :

إمرأة - قسط - جوع - زيادة

الجوع - موت - جهنم

رجل - كلب - عطش - سقيا

حياة - جنة

إنسان - حيوان - غياب - فعل - نتيجة

مادية - نتيجة روحية

فاعل - مفعول - فعل - نتيجة

سبب - نتيجة

ويمكنني الحديث عن التعارضات الثنائية بين الحديث الشريف الأول والثاني (وأفعل هذا مع أطفالنا وطالباتي أحيانا لطرافة هذا التدريب وجدته) . أو عن بنية الفعل والفاعل (أو ربما المضاف والمضاف إليه أو الكتابة . على أساس أن علاقة السبب بالنتيجة علاقة مجاور) . وهذه نتائج لها طرافتها بل وأهميتها ، ولكنني لو وصلت إلى هذه النتائج ولم أزد لكنت كمن لعب لعبة مدهشة

الإنسان والطبيعة ، وبين الإنسان والمجتمع (بل إنها لتلمح إلى هذا هي نفسها حين تقول إنها قصة التعارض بين البحر المتعرج والأرض الراضخة ، وبين المجهول والمألوف (ص ١١٤) ، ولطرحنا على النص الأسئلة التي تهمننا نحن بوصفنا عربا نعيش في القرن العشرين ، ولا بأس من أن نجيب أيضا عن الأسئلة التي يطرحها النص علينا ككتبة قصصية مجردة مطلقا . تبدأ حكاية البحار المسمى بالسندباد ، بسندباد آخر ، هو السندباد الخيال ، يشكو من وضعه الطبق :

وأصبحت في تعب زائد
وأمرى عجيب وقد زاد حملي
وغيري سعيد بلا شقوة

وما حمل الدهر يوما كحملي

ثم يدعو السندباد البحري إلى منزله ويقول له : «إني ما وصلت إلى هذه السعادة وهذا المكان إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة وكم قاسيت في الزمن الأول من التعب والنصب» . ومعنى هذا أنه يحاول تهدئة حرارة الصراع الطبق المتصاعدة . ثم يقص عليه قصة السفرات السبع ، فالصراع الطبق موجود في القصة حتى وإن لم ينصو تحت أي بنية قصصية معروفة لدينا .

أما الصراع بين الإنسان والطبيعة فيطالما في الحكاية الخامسة : «وعند تلك الساقية شيخ جالس مليح ، وذلك الشيخ مؤثر يزوار من ورق الأشجار» . وهو يطلب من السندباد أن ينقله من مكانه . وحينما يحمله سندباد على كتفيه لينقله يرفض الشيخ أن ينزل ، ثم يستعيد سندباد الذي يكتشف أن رجلا العجوز مثل «جلد الجاموس في السواد والخشونة» . إن «شيخ البحر» (ويالها من تسمية رهيبة تجمع بين عنصرين متناقضين كل التناقض) - على ما يبدو - عنصر من عناصر الطبيعة ، أو لعله إنسان لم يصل بعد إلى المرحلة الإنسانية الكافلة ، ومن ثم لم يستطع سندباد أن يهزمه إلا عن طريق فعل إنساني واع . وذلك حين حول عنصرا من عناصر الطبيعة (شجرة العنب) إلى نتاج حضاري (الخمر) . ويمكن أن نثير قضية الزمن هنا أيضا ، فالعنب ينتقل من حالة الطبيعة إلى حالة الحضارة عبر الزمن ، أي إنه فعل دياكروني .

ومن المدهش حقا أن الدكتور فريال غزول - وهي صاحبة وجدان سياسي ثوري - تسقط هذه العناصر من اعتبارها في قراءتها لقصة السندباد ، ولكن النموذج محدود الضيقة هو المسئول عن هذا .

وقد وجد بعض الطلبة (في أثناء ثورة مايو ١٩٦٨ في فرنسا) كثيرا من مواطن الشبه بين الفلسفة البنيوية من جهة والجامعات الفرنسية من جهة أخرى . فالبنيوية لغة مكتفية بذاتها ، خالية من الأهداف والمعنى ، وكذا الدراسة الأكاديمية في الجامعات

الفرنسية ، قد أصبحت هي كذلك شفرة محضة مستقلة لا يمكن للطالب أن يسهم فيها ، إذ إن كل شيء قد تم تقريره^(١) . ولتفهم السبب يصعب إقحام الصراع الطبقي والصراع بين الإنسان والطبيعة على نموذج تحليلي له لغته المستقلة بذاتها ، كما أنه يهتم أساسا بقوانين القصص وبأدبية الأدب .

ولكن مع هذا قامت المؤلفة بتصنيف القصة الإطارية في ألف ليلة وليلة . متبعة منها بتخلص من النزعة التجريدية البنيوية الحادة . ففي الفصل الرابع تتناول قصة عمر النعمان . التي ترى المؤلفة أنها تنتمي إلى النوع الأدبي المسمى «بالسيرة» . وتتلخص المؤلفة السمات الأساسية للسيرة . فتري أن بطل هذا النوع الأدبي عادة ما يكون رجلا له هدف يحاول تحقيقه . على الرغم من كل الصعوبات والعقبات . وأنه شخصية بطولية له مكانة رفيعة . وإن كانت الجماعة لا تعترف بقدراته في النهاية . وتنطبق هذه الموصفات على عمر النعمان . في حين تقف بطله ألف ليلة وليلة على طرف النقص منها . فهي ليست رجلا بل أنثى . وهي تثبت براعتها لا في ساحة القتال بل في مخدعها . وإذا كان بطل السيرة يتخذ من العالم بأسره ميدانا لنشاطه فإنها تناضل جالسة على السرير . سلاحها ليس الدروع أو الرماح بل الكلمات . وهي لا تألئ بأفعال بطولية عظيمة بل بنقص قصصا رائعة كثيرة (تتميز الدكتور فريال غزول بدرجة عالية من روح الدعاية . الأمر الذي يجعل من قراءة مؤلفها متعة حقيقية) . وترى المؤلفة أيضا أن السيرة - برغم كل الاستطرادات التي تقطع الخط القصصي الرئيسي - عمل عضوي مناسك . يتطور على شكل خط مستقيم . أما ألف ليلة وليلة فتفتقد هذا المناسك . ولذا فشكلها دائري . ومن كل هذا تستخلص المؤلفة أن القصة الإطارية هي «سيرة مضادة» .

وحيثما تنتقل المؤلفة إلى قصة (وشخصية) سندباد فإنها تتبع منها مماثلا ، فتقارنها بقصة (وشخصية) حي بن يقظان ، فسندباد لا يتغير ، في حين ينمو حي بن يقظان ويتطور ، وسندباد يدهش لما يرى وينفعل به ، أما حي بن يقظان فيحلم ويستوعب (وينمو من خلال التحليل والاستيعاب) . وتصنيفها للقصة ينم عن ذكاء شديد ، ولكن مما له دلالة أنها لم تحاول في هذه المرة أن تصل إلى الهيكل العظمي الخفيف ، بل تعاملت مع النص الأدبي من منظور النوع الأدبي (وهذا ضرب من ضروب النقد الأدبي التقليدي) . فالجهد التصنيفي هنا لم يخلق في سماء المطلق البنيوية ، بل ظلت المؤلفة على مستوى العمل (النسي والمتمين) ، كما ظلت في إطار التراث ، تستخدم مصطلحاته أي إنها تتعامل مع النص من منظور خصوصيته الذاتية والحضارية .

وتذكر المؤلفة في كتابها أنها تستخدم نموذجا طوبولوجيا (نسبة إلى الطوبولوجيا أو الهندسة اللاكمية ، وهي فرع من الرياضيات يعني بدراسة

مواقع الشيء بالنسبة إلى الأشياء الأخرى ، لا بالمسافة أو الحجم) ، كما تقر أنها ترفض النموذج العضوية أو الهندسية (ص ٢٦) . وفي مكان آخر نتحدث عن النموذج المفضل على أنه مستقى من الجيولوجيا (ص ٤٩) . كما أنها تشير بشكل عرضي إلى نموذج «اللعبة» ، وهو نموذج ينوثر ذكره في الدراسات البنيوية . وقد بدأ سوسير هذا الاتجاه حينما شبه نسق اللغة بلعبة الشطرنج ، ويأتي ذكر استعارة النسق بوصفه لعبة في كتابات لين شراوس وفوكوه أيضا . وهي في مجال دفاعها عن منهجها تصفه بأنه ليس بلعبة عقيمة على الإطلاق (ص ٢٤) . وعلى الرغم من تنوع هذه النماذج الظاهري فإنها تتسم كلها بأنها مجموعة من القواعد مصفاة من الزمان والتاريخ والجدل . وأنها مكتفية بذاتها . وهذا تعبير عن نفس الرغبة في التجريد . ويبدو أنها اختارت النص الذي تتعامل معه بحيث لا يمكن تناوله تاريخيا . لأنه من المستحيل أن نقرر بشكل أكيد أي مرحلة تاريخية كتب فيها النص (ص ٢٧) . ونحن نلاحظ المرة تلو المرة أن إنكار الزمان له جاذبية خاصة لدى المؤلفة . فالرحلات البحرية . مثل رحلة سندباد . توصف بأنها وسيلة غير تاريخية للتعبير (ص ١٠٩) . أي بأنها وسيلة لا ترتبط بفترة تاريخية محددة .

ولكن هل يمكن حقا أن يدرس النص بعد تصنيفه من الزمان؟ وهل يمكن دراسة بنية أعمال نجيب محفوظ - مثلا - دون معرفة المجتمع المصري؟ (ص ٢٨) . الإجابة عن هذا السؤال تكون بالإيجاب لو أن الحديث كان عن البنية المجردة . ولكن عندما يكون موضوع الدراسة هو خصوصية النص فإن الجواب سيكون بالنفي . إن دراسة «أصول» العمل مسألة نقدية مهمة ، وليست مجرد منهج عتيق يشاء المستشرقون وهواة جمع الأنتيكات . فالسؤال عما إذا كانت ألف ليلة وليلة كتبت في القرية أم في المدينة ، في الهند أم في بلاد العرب ، هو من الأسئلة التي يمكن أن تعد أسئلة تمهيدية ولكنها مع هذا أساسية لفهم النص حتى وإن لم تكن كافية . وهي تمهيدية لأنها تربط بين الواقع العام والنص الخاص . ولا يمكن الوصول إلى النص لكي نطرح عليه الأسئلة الأدبية الخائفة إلا عبر هذه الأسئلة التمهيدية . إذ كيف يمكن أن نفهم نبرة النص أو شخصيته دون الخروج من النص؟ بل إن بعض الأسئلة التمهيدية يصبح أسئلة نقدية في كثير من الحالات . فحينما يفسر الدكتور شكري عياد قصة جود بن عمر^(٢) في ضوء عقدة أوديب . فإنه يطرح أسئلة تمهيدية ولكن إجابتها أدبية . إذ إن بناء القصة ذاته وشخصياتها تتضح لنا وتكتسب معنى ومعنوية من خلال الإجابة . ولنضرب بفاوست مثالا . فهل فاوست هو مجرد عجب للمعرفة منطوق في محبته . وهل يمكن تصنيفه بنويا على أنه عكس الذات المنشطرة . بوصفه «الذات المبتلعة» للذوات



التصنيفات الجديدة التي تقدمها - بعد يزيد من عمق - اسراسة ومن إنسانيتها ومن جدواها النقدية والأخلاقية .

وقد ذكرت المؤلفة في مقدمتها أن اللغة الشارحة أو المصطلحات التي تستخدمها في وصف النص مستقاة من علمي النحو والبلاغة ، وأن النموذج اللغوي والبلاغي هو النموذج التحليلي الذي تبنته . وهي بهذا تتبع إحدى مقولات النبوية التي تنظر إلى كل مؤسسات المجتمع (علاقة القرابة - الأساطير - الطهي الخ) على أنها لغات مختلفة ظاهريا ولكنها - بعد التحليل - يتضح أن لها نفس البنية ، وأن علاقة عناصر كل لغة بعضها ببعض تشبه علاقة العناصر اللغوية المختلفة بعضها ببعض الآخر . ففي علاقات القرابة - على سبيل المثال - يكون الأفراد مثل كلمات المعجم . وعلاقات التبادل مثل قواعد النحو . وتسم علاقات القرابة والأساطير بالثنائيات المتعارضة^(١٧) (وهذه هي السمة الأساسية لبناء اللغة) . ويبدو أن النموذج اللغوي قد اجتذب البنيويين ، لأن علم اللغة - كما يقال - قد غطى الحاجز الفاصل بين العلوم الإنسانية والطبيعية . ولأن النموذج اللغوي يقترب إلى حد كبير من الرؤية النبوية للبناء على أنه كل متكامل مكثف بنفسه . (يرى فوكوه أن ظهور اللغة إنما يتم على أشلاء الذات ، فالذات قد تسببت في انشطار اللغة ، وهي مستعيد

العنصر التاريخي / الزمني كليا ؛ فهي في حديثها عن الغريب ، في الرواية إنما تتحدث عن كلمات وأحداث تتحدد غرايتها بمقابلتها بما هو مألوف ، ولكنها تستمد غرايتها أيضا من ندرة استخدامها ، ومن تقدمها . كما أنها أحيانا تشير إلى عناصر زمنية / تاريخية ، مثل إشارتها إلى الجغرافيين العرب في العصور الوسطى العربية ، وهي الفترة التاريخية التي كتبت فيها ألف ليلة وليلة . وتبين المؤلفة أن الجغرافيين العرب قسموا العالم إلى سبع مناطق ، ومن ثم يوحى بمدد الرحلات التي قام بها السندباد بأنه سافر إلى كل أنحاء العالم (ص ١١٤) . وتصنيفها للقصة الإطارية على أنها «سيرة مضادة» هو تصنيف ينطوي على عنصر زمني غير مباشر . لأن الاصطلاح يفترض فترة تاريخية ظهرت فيها السيرة . ثم هناك تطور زمني (اجتماعي) مفترض - أدى إلى ظهور السيرة المضادة بوصفها رد فعل (السيرة المضادة تنتمي إلى التراث الشعبي - الذي تختلف جذوره الطبقية عن التراث الكلاسيكي) .

ولكن مثل هذا الإشارات تظل هي الاستثناء ، إذ إن الدراسة التي بين أيدينا تنهج أساسا إلى إنكار الزمان . ولو أن الكاتبة التفتت إلى قضية الأصول التاريخية والخلفية الاجتماعية لاستطاعت أن تضيء بعداً جديداً على النتائج التي توصلت إليها ، وعلى

الأخرى . أم أنه تعبير عن رؤية جديدة للكون . نطلق عليها الآن اصطلاح «بورجوازية» - أي رؤية الإنسان بوصفه كيانا إمبراليا متشبرا . يهزم الطبيعة والآخرين إلى أن يهزم ذاته نفسها ويفقدها حدودها ؟ إن إدراكنا للجذور الاجتماعية لهذه الشخصية سيعمق من فهمنا لها . ويمكننا من هذه النقطة أن نصل إلى رؤية عامة (لا زمنية) للشر . إن اللا زمن والمكون لامتني لها بدون الزمن والحركة .

وإذا انتقلنا إلى اللغة ذاتها فإننا نكتشف أن أصل الكلمات مهم للغاية ، إذ إن الكلمات لا توجد في إطار علاقاتها بالكلمات الأخرى (علاقات التقابل) وحسب . كما يفترض النموذج السوسيري . بل إنها توجد خارجة أيضا . فكلمة «مكر» مرتبطة في الوجدان العربي بمعلقة امرئ القيس . ولذا حينما تستخدم حتى في نص حديث فإنها تحتفظ بإيقاعات من أصلها الجاهلي . وفي اللغة الإنجليزية نجد أن الكلمات ذات الأصل اليوناني تختلف في دلالتها العاطفية عن الكلمات ذات الأصل الرومانسي^(١٨)

والخلاف هنا لا يرجع إلى النسق اللغوي بل إلى البعد التاريخي (بل والطبق) للكلمة . وينطبق نفس القانون على التراكيب اللغوية ذاتها .

ولحسن حظ الدراسة والقراء أن المؤلفة لم تهمل

وحدثها باختفاء هذه الذات (٨).

وتبقى النموذج اللغوي البلاغي هو أيضا تعبير عن الرغبة النبوية في الوصول إلى أعلى درجات اليقينية ، وعلى الرغبة في التخلص من الزمان . كما هو معروف يفرق صومير بين اللغة والكلام ، فاللغة هي النسق اللغوي العام ، أما الكلام فهو إحدى تحقيقاته في حديث منها ، وما يهم العالم اللغوي هو اللغة (أي النسق العام اللازمي السينكروني) وليس الكلام (الذي يتحقق عبر الزمان بشكل دياكروني) . والدراسة التي بين أيدينا ، باهتمامها بقوانين السرد ، وعلاقة القاص بقصته ، وما شابه ذلك من مسائل بنوية - إنما تحاول أن تركز على اللغة الأدبية العامة دون الكلام أو النص اللغوي ، على أساس أن النص هو تحقيق جزئي للنسق الكلي . ولكنتا في دراستنا للأعمال الأدبية نهتم بالكلام أكثر من اهتمامنا باللغة ، ونهتم بالخاص أكثر من اهتمامنا بالعام . ونحن نعرف أن اللغة هي مادة الأدب ، مثلا أن الألوان هي مادة الرسم . ولكنتا لا يمكننا بأية حال أن نساوي بين اللغة والأدب . أو بين الألوان والرسم ؛ فالعمل الأدبي يتمثل في عدة سياقات . وما السياق اللغوي سوى واحد منها . هذا فضلا عن أن النسق اللغوي قد يكون له دلالة أدبية وقد لا يكون .

ولعل نبني المؤلفات للنموذج اللغوي / البلاغي هو المشلول عن وصفها لتجارب السندباد أو ما يعود به من أسفاره على أنه سلسلة من التجارب البلاغية (المبالغة والغريب والمجاز الطريف (ص ١١٥) . ثم نحاول المؤلفات أن تدلل على مقولتها هذه باستشهادات من النص نفسه (ص ١١٦ - ١٢٢) ، قصة الرخ (هذا الطائر الخراف الضخم) هو مثلها على المبالغة . أما أنواع الحيوان الغريبة التي يصفها (صمكة لها وجه بومة) فهي أمثلة له الغريب ، ثم تتناول «المجاز الطريف» ، الذي يتسم بأن طرفه بعيدان كل البعد الواحد منها عن الآخر (تشبيه الرجل بالتسكوب) ولكن الكاتب مع هذا يحاول المزج بينها . وهذا الضرب من المجاز يتميز بالفراية والجددة وشئ من الخدلة الفنية والافتتان والإبداع (٩) . وتشير المؤلفات إلى أن هناك مثلين لهذا النوع من المجاز في قصة سندباد ، أحدهما يتحقق في العمل القسري (حيث يستعبد شيخ البحر السندباد) والثاني يتمثل في الحضارة المفروضة قسرا (حينما يكتشف سندباد في إحدى رحلاته أنه سيدفن حيا مع زوجته التي ماتت) .

وتقوم المؤلفات بالبحث في النص (الذي عرضنا له من قبل على نحو سريع) عن التناقضات المتعارضة ، وعن تماثل القصص والصور البلاغية ، فتلوي عنق النص بل رؤيتها له لتضعها في إطار لا يتسع لا للنص ولا للرؤية ، فليس مما يفيد كثيرا معرفة أن طائر الرخ

الضخم مثل من أمثلة الغريب ، وربما كان من المفيد لو ربطت المؤلفات هذا الطائر بالتصور الأدبي (وغير الأدبي) العربي للظواهر الخارقة ، كما أنني لم أنجح حتى الآن في رؤية العلاقة بين قصة السندباد وشيخ البحر ، والمجاز الطريف . إن «العمل القسري» و«الحضارة المفروضة قسرا» هما محاولة لشد وثاق السندباد بهذا المصطلح .

وقد يفيد النموذج اللغوي / البلاغي في مجال دراسة الأساطير والحكايات الشعبية ، ولكنتا لو تركنا هذا المجال واتجهنا إلى الأعمال الأدبية الحديثة فإن هذا النموذج يصبح ضيقا إلى أقصى حد . وعلى سبيل المثال فإن المؤلفات في حديثها عن قصة التاجر والعفريت تتحدث عن الموضوع الدال (١٠) (الموتيف) الخاص بالتبادل . وتشير إلى أنه يشكل مركز مسرحية تاجر البندقية أو جوهرها . وقد يكون أصل بنية التبادل في نهاية الأمر - على حد التعبير الماركسي - لغويا أو فلكلوريا . ولكنتا لسنا في نهاية الأمر . وقد يكون من المستحسن أن نفهم مشكلة شيلوك على أنه لم يفهم أنواع التبادل المختلفة (الإنسانية والاقتصادية) . ولذا اختلط الأمر عليه . ولو عدنا ببنية المسرحية إلى نوع واحد من التبادل . أو إلى فكرة التبادل بشكل مجرد . لاختلط الأمر علينا أيضا . وهذا مثال آخر على ضرورة الاحتفاظ بالمستوى التعميمي المناسب ودرجة التجريد الملائمة .

إن المؤلفات في تناولها قصة السندباد لم تلق على النص كثيرا من الأسئلة . فلي حاولتها تفسير بناء القصة (ربما على أمل الوصول إلى بناء العقل البشري) لم نلتفت إلى أهمية التوصل إلى بعض الأبنية العربية الكامنة . هل التكرار في ألف ليلة وليلة هو ظاهرة لغوية مرتبطة بنحو اللغة (أي لغة) . أم أنه ظاهرة مرتبطة برؤية عربية إسلامية للكون مثلا (تشير هي نفسها عرضا إلى أن التكرار هو محاولة للقضاء على الزمان) ؟ وهي ثمة تماثل بين هذا العمل وبنية الأعمال الأدبية العربية الأخرى ؟ وأنا هنا لا أدعو إلى شوفينية أدبية . بل أطالب بأن أ طرح على النص الأسئلة التي نهني . وفي نهاية الأمر لا يمكننا أن نصل إلى مجردات والمصنعات دون أن نفهم الجزئيات . ولا يمكن أن أفهم العقل البشري دون أن أفهم عقل أنا .

وبما له دلالة أن الحديث النبوي عن اللغة لا يفرق بين لغة وأخرى ، بل يتحدث عن ظاهرة اللغة بشكل عام . ولكن إذا كان ثمة تماثل بين الأبنية ، أليس من المتوقع - حسب هذا المنطلق - أن نجد تماثلا بين اللغة العربية والأعمال الأدبية المكتوبة بها ؟ ومع هذا فالمؤلفات في كثير من الأحيان لاتنفع بالنموذج اللغوي البلاغي الذي فرض عليها حدوده .

فهو في دراستها لقصص سندباد تعقد المقارنة التي أشرنا إليها بينه وبين حي بن يقظان . ولا يمكن الربط بين هذه المقارنة وبين أي شئ في علم اللغة . وهي حين تشبه قصة سندباد وخلفيتها بجلسات التحليل النفسي (على عكس قصة شهرزاد التي تشبه الاحتفالات الشامانية التي تهدف إلى تحقيق الشفاء عن طريق السحر) فإنها تقوم بما قام به الدكتور شكري عياد في دراسته . أن تترك النص لفهمه . وأن نجافيه لتعرفه .

ولعل التزامها بالنموذج اللغوي هو الذي يفرض عليها استخدام مصطلح مثل «الشفرة» . وحسب التصور البنوي يترجم كل مجتمع تجربته إلى شفرات متائلة . ويمكن الوصول إلى شفرة من خلال معرفة شفرة أخرى ،

ولكن على الرغم من أن المؤلفات تستخدم هذا المصطلح في الفصل الثالث فإنها لا تخضع كلية له أو لمضمونه الفلسفي ، وتقدم قراءة نقدية ممتازة للقصة الإطارية . ويبدأ الفصل يبحث المؤلفات البنوية عما تسميه بالمنت matrisc (الذي تشبه بيت القصيدة) ، وهو الوحدة التي يبنى حولها النص من الناحية الدلالية والأسلوبية . ثم تحدد بيت القصيدة وبناءه على النحو التالي :

الجرح الداخلي - والحديث الذي يؤدي إلى الخلاص .

وهذا الشئ الجوهري يمر عن نفسه من خلال ثلاث شفرات . أما الأولى فهي الشفرة الجنسية (وهي أهم الشفرات - كما ترى المؤلفات) . وتضم هذه الشفرة مجموعة الصور والأحداث التي لها علاقة بالمجال الجنسي في شكله الاجتماعي والطبيعي . وتتم علاقات كثيرة متشابكة . تتبع هذه الشفرة . أهمها مثلث الزوجة (الحاتنة) والعشيق (شهریار وزوجته والعبد الأسود الذي يضاجعها) .

وعلاقة الزوجة والعشيق في القصة علاقة عميقة تحطم الزواج والزوجة والعشيق ، بل تحطم شخصيات أخرى لاعلاقة لها بهذا الزواج أو هذا العشيق . أما المثلث الآخر فهو الزوج والزوجة (المطلقة) شهرزاد والأطفال . وعلاقة الزوج بالزوجة المطلقة علاقة خصبة .

أما الشفرة الثانية فهي الشفرة البلاغية ، وهي الاستخدام المنظم للسرد . والإشارة إلى اللغة في القصة . وشهرزاد تنقذ حياتها عن طريق القصص . أنا أسرد القصص إذن أنا موجود (١١) . ويكتب لشهرزاد الخلاص لأنها موهوبة من الناحية البلاغية . تنقص على الملك القصص التي تسرى عنه . ثم تربط



المؤلفة بين الشفرة الأولى والشفرة الثانية . ونرى أن خصوبة شهرزاد خصوبة فيزيقية وبلاغية . أما الشفرة الثالثة فهي الشفرة الرقية . . وهي استخدام الأرقام كرموز . فألف ليلة وليلة هي إشارة إلى الحديث الذي لا ينهى . ثم نحاول المؤلفة أن تربط بين الشفرة الرقية والشفرتين الأخريين . فنقول إن الشفرة الرقية تبدأ بثانية «واحد مشطور» (لعله زواج شهرزاد الأول) وتنتهي بألف وواحد . لقد بدأت العملية بانسطار «واحد» ثم علاجه من خلال مفهوم العد اللانهائي الذي يتضمن نوعاً من أنواع الخصوبة . ومن الإنتاج الدائم . وبهذا تلتقي الشفرة الرقية مع الشفرتين الأخريين لتؤكد جميعاً رسالة واحدة عن الزمان .

ومن الواضح أن الناقدة هنا قرأت القصة الإطارية بذلك شديداً ، وصفت عناصرها ومكوناتها ، وأظهرت العلاقة بينها . وقد وفقت في الربط بين الشفرة الجنسية والبلاغية ، وبذلت جهداً كبيراً لربطها بالشفرة الثالثة .

وبعد ، فكما قلت في البداية ، إن هذا عمل نقدي مهم وخلاق ، يلقى الكثير من الأضواء على ألف ليلة وليلة ولعل إسهام المؤلفة الأساسي يتلخص في أنها قامت بتصنيف ألف ليلة ، وفي إعطائنا ما يشبه الخريطة للتعامل معها ، في مجموعها وفي جزئياتها .

وإذا كنا لم نتفق معها في منطلقاتها الفلسفية ، أو مع طريقها في التصنيف ، فإنها ولا شك من أوائل المفكرين والنقاد الأدبيين الذين نجحوا في فرض شكل على هذا العمل المركب الماروغ (ولعله لو عاد القارئ للمؤلفات الماثلة التي حاولت تصنيف هذا العمل من منظور المضمون وحسب ، أو من منظور شكل سطحي ، لعرف مدى القوضى السائدة) .

ومن أهم إنجازات المؤلفة النقدية أنها بينت أن القصة الإطارية ليست مجرد إطار ميكانيكي يضم

القصص التي تروى شهرزاد ، بل هي بمثابة المرشح الذي يترك أثره على القصص كلها . وقد تختلف هذه القصص في موضوعها . ولكنها على مستوى البنية تشبه القصة الإطارية أو أجزاء منها وقد أشرنا من قبل إلى أنها بينت علاقة «سيرة» عمر النعمان بالقصة الإطارية التي وصفها «بالسيرة المضادة» . كما بينت أن قصص الحبوان هي تكرار للقصة الإطارية . وأن رحلة شهریار وأخيه صداها في رحلات السندباد . وأن ثمة علاقة تشابه في الموضوع وتقارب في البناء بين القصة الإطارية وقصة السندباد . أما قصص العفاريث فملاقئها بالقصة الإطارية هي أيضاً علاقة تشابه . ولكنه تشابه يكاد يصل إلى حد المائل .

قصة التاجر والعفاريث (الذي يقتل ابن العفريت حيناً يرمى نواة البلح) تشبه القصة الإطارية وبناءها (صدع يتطلب القصص) . وفي كلتا الحالتين يحل سرد الحكايات محل القصص . إذ نعكس شهرزاد لشهریار القصص . وينقطع ثلاثة شيوخ بأن يقص كل منهم قصته للعفريت . وبهذا بينت الناقدة أن الإطار القصصي الخارجي ليس مجرد نكأة . وأن قصص ألف ليلة وليلة تشكل مجموعات من القصص . تجمعها سمات مشتركة . وتربط بين بعضها وبعض روابط وثيقة ظاهرة وكامنة وتربط جميعها بالقصة الإطارية .

وقد بحثت المؤلفة أيضاً في أن تربط بين ألف ليلة وليلة والثرث القصص الشعبي العالمي . وهذا إنجاز ليس بالهين ؛ أعني أن نصف النص في إطار حضارة ما وانطلاقاً من معطياتها ، وأن نصفه - في الوقت نفسه - خارج إطار هذه الحضارة وفي سياق الإنساني العالمي .

وكما قلت في بداية المقال ، هذا عمل نقدي جاد وخلاق ورائد ، ولذا فهو ينصف بما تنصف به كل الأعمال الجسورة الرائدة من إيمان في التجريد أحياناً ، وتبسيط شديد أحياناً أخرى . ولعل هذا يفسر اعتيادها على النموذج والمصطلح البيوي ، فكل كاتب رائد يحتاج إلى أرض راسخة ، ونقطة ثابتة ، ينطلق منها ويعود إليها ، وإلا ماتت الأرض تحت قدميه . وحلق ولم يتمكن من الهبوط . ولعل المؤلفة بعد أن حققت هذا الإنجاز العظيم أن تناقش مع نفسها مدى جدوى الإطار البيوي . وأنا هنا لا أنكر قيمة المنهج البيوي كأداة . بل أناقش جدواه كإطار وكمطلق فلسفي . فقد فرض عليها حدوداً . وجعلها تستبعد كثيراً من العناصر والقضايا والأسئلة والمجالات . ولعل بصيرتها النقدية الثاقبة هي التي جعلتها تتخلص - على مستوى الممارسة - من قبضة الإطار والمصطلح البيوي . ومن المهم أن نشير إلى أن السيدة المؤلفة كتبت مقالاً لمجلة فصول^(١٢) أفادت فيه ولا شك من المنظور البيوي . ولكنها تناولت فيه كثيراً من القضايا التي يستبعدتها النقد البيوي واستخدمت

مصطلحا «إنسانياً» واسعا يختلف في دلالاته ومنطلقاته عن المصطلح البيوي . لقد تولت في هذا المقال طرح الأسئلة ومحاوره النص . ولم تدع هذا النموذج أو ذلك يفرض عليها الأسئلة أو الأجوبة .

وأخيراً أرى أن من واجب المؤلفة أن تنقل هذا المؤلف إلى اللغة العربية . وربما تعيد كتابته باللغة العربية (فرسالة ذكروراه بالإنجليزية عن ألف ليلة وليلة تفترض قارئاً يختلف عن قارئ كتاب باللغة العربية عن نفس الموضوع) . وأعتقد أنها لو فعلت فيبدأ كتابها حواراً حصياً يتعلق بألف ليلة وليلة . وبكثير من القضايا النقدية .

• هوامش

يمكن للقارئ الذي يود أن يلم ببعض المصطلحات والمفاهيم البيوية المستخدمة في هذا المقال أن يعود إلى صفحات مجلة فصول . خصوصاً عدد يناير ١٩٨١ ، وإلى كتاب الدكتور صلاح فضل عن نظرية البنية في النقد الأدبي ، وكتاب الدكتور زكريا إبراهيم مشكلة البنية .

(١) زكريا إبراهيم : ص ٢٥

(٢) نفس المرجع

(٣) يربط الدكتور شكري عياد في مقاله القيم والمهم «موقف من البيوية» (فصول يناير ١٩٨١) بين النزعة التجريدية في البيوية والأدب الغري الحديث .

(٤) زكريا إبراهيم : نفس المرجع . ص ١٦٠

(٥) شكري عياد : البطل في الأدب والأساطير (القاهرة : دار المعرفة . ١٩٥٩) ص ١٠٢ - ١٠٤

(٦) جورج واطسن : الفكر الأدبي المعاصر . ترجمة د . محمد مصطفى بدوي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٠) ص ١٣٨ .

(٧) يقرر إدmond ليتش - وهو من أكبر علماء البيوية - أن فكرة الثنائيات المتعارضة تواجه كثيراً من التحديات في حقلي اللغويات . والدراسات الأنثروبولوجية

Edmund Leach. «Anthropological Aspects of Language: Animal Categories and Verbal Abuse» in Reader in Comparative Religion ed. W. Lessa and E. Z. Vogt C.N. Y. : Harper and Row. 1979, pp. 153 - 167.

(٨) زكريا إبراهيم : نفس المرجع . ص ١٣٢

(٩) مجدي وهيب : معجم مصطلحات الأدب (بيروت : مكتبة لبنان . ١٩٧٤)

(١٠) انظر نفس المرجع

(١١) يمكننا هنا أن نتوقف لتحلل هذه العبارة «بيوية» . فلي مستوى مباشر تسع صوت شهرزاد . وعلى مستوى غير مباشر تسع صوت ديكارت . ولكن على مستوى ثالث تسع صوت فريال غزول التي تشكل الوسيط بين شهرزاد وديكارت !

(١٢) «فصائل أقل صمتاً» فصول (يولية ١٩٨١) .

عرض الدوريات الأجنبية

الدوريات الإنجليزية

الرواية والتاريخ

□ فريال جبوري غزول

«ليس مهما متى حدثت ولا أين . ربما كانت حلما أو كابوسا»

صلاح عيسى . مجموعة شهادات ووثائق

لخدمة تاريخ زماننا (ص ٤٤)



لقد ظهرت روايات جديدة في الأدب العربي المعاصر تجمع بين عنصرى القصة والتاريخ . أو بين ما يمكن أن نطلق عليه «الرواية» ، «التاريخية» ، «والجغرافيا» . والجمع بين هذين العنصرين قد أخذ أشكالا طليعية مختلفة في السبعينيات . نذكر منها «الزيتى بركات» ، «لجمال الغيطاني» ، «ويحدث في مصر الآن» ، «ليوسف القعيد» . ومجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا ، لصلاح عيسى . والقاسم المشترك بين هذه الروايات هو التشابك الحميم بين النص الروائي والنص التاريخي . وما قاله محمود أمين العالم عن الزيتى بركات يمكن تعميمه على الروايات الثلاث : «إنها القصة - التاريخ» . ولأن نقدنا لم يتعرض لهذه الظاهرة شارحا أو محللا ، إلا ماندر ، فقد رأينا أن نراجع كيف تدرس وتفسر هذه الظاهرة الأدبية في الدوريات الأجنبية . وعندهم المعادل الغربى لها . وقد اخترنا مقالين إحداهما تعالج العنصر القصصى في السرد التاريخي وأخرى تعالج العنصر التاريخي في السرد الروائي .

كونها تعبيراً عن وهم التسلسل والترابط . وكأن الترابط غير وارد أصلاً في تعاقب الأحداث وأنه مضاف إليها ومشكل لحبكها . وهذه نقطة تدعونا إلى التأمل هل التسلسل القصصى غيظ وهمى يربط بين ما هو مبهر ومفترط ؟ وإن كان بحق وهما يشكل الأحداث ويضفى عليها طابعاً فنياً لما دور هذا الوهم الفنى في المجتمع ؟ وما موقفه من الإيديولوجية السائدة ؟ .

هذه التساؤلات لم تطرح مباشرة ولكنها كامنة في الموضوع والعنوان . وقد قام رئيس تحرير المجلد ج . ت . ميتشل بجمع المقالات التى قدمت في الندوة بعد أن راجعها أصحابها . آخذين في الاعتبار المناقشات التى صاحبت الندوة . والتساؤلات التى طرحت فيها . ولو راجعنا أسماء المشاركين في العدد لوجدنا نخبة من المفكرين من مختلف الحقول المعرفية . غير مقتصرة على أهل الأدب ونقاده . وهذا يشير إلى أن تبار التخصص المغلق على ذاته قد انحسر ليفتح المجال للقاء بين التخصصات المختلفة interdisciplinary . وقد قامت علاقة لقاء أكثر منها علاقة حوار بين

وينطلق هذا العدد في ندوة رائدة أقيمت في جامعة شيكاغو وتناولت بالتحديد الموضوع التالى : «القصة : وهم التسلسل»

Narrative: The Illusion of Sequence

وما لاشك فيه أن التسلسل الفنى هو لب القصة وجوهره . فلا يمكن أن تصور قصة بلا سلسلة تعاقبية . فالخيوط السردى يربط الأحداث والشخصيات الروائية ربطاً محكما . ومع هذا فقد طلع كتاب بروايات ثارت على مبدأ التسلسل التعاقبي وسميت بالرواية - الضد anti-novel أو القصة - الضد anti-narrative وقد قام نقاد ومفكرون على دراسة ظاهرة نشوء الرواية . ومن ثم انقلابها وثورتها على مواضعها . ونحوها إلى الرواية - الضد ، أو القصة - الضد . رابطتين بين هذه التحولات الفنية والتغيرات في المجتمع الأوربي . ومستخدمين منهجيات مستقاة من سوسولوجية الأدب . والحقيقة أن موضوع الندوة يشير إلى مفهوم بتشكك في واقعية القصة : فهو يقدمها على أساس

أما المقالة الأولى فقد نشرت في مجلة فصلية اسمها البحث النقدي Critical Inquiry . وذلك في عددها الأول من المجلد السابع . الصادر في خريف ١٩٨٠ . وعنوان العدد : «حول القصة On Narrative» . وقد أعيد نشر هذا العدد ككتاب في خريف ١٩٨١ كما يحدث أحيانا عندما يقابل عدد خاص من دورية بنجاح ساحق . ويبدو لنا أن طرح تصور هذا العدد وتحليل إحدى مقالاته قد يلقى ضوءاً على دلالة الترحيب به في الأوساط النقدية . ويجدر بنا قبل أن نتطرق إلى محتواه أن نوضح بشكل أدق عنوانه . فهو ليس عن الرواية بل عن المروي . لمصطلح القصة narrative مرتبط بالسرد القصصى عموماً . على خلاف خصوصية مصطلح الملحمة أو الرواية . فهنا يمثلان نوعين أدبيين نشأ في ظروف تاريخية وثقافية معينة . أما القصة فهي ظاهرة فنية لغوية تتمثل في كل أنحاء العالم . وفي كل الأزمان . والمراد منها ليس جنساً أدبياً إقليمياً . بل بنية القصة نفسها . بما في ذلك من حبكة وتسلسل .

Lacan بين نوعين من الأحداث : حدث الواقع من جهة وحدث التخيل أو الرغبة من جهة ثانية . ويضيف وايت أن تقديم حدث الواقع في قالب حدث الرغبة هو محاولة لترويضه وتقريبه من القارئ ، أى إن إضفاء البنية القصصية على أحداث الواقع يلعب دوراً مهماً في تصور هذا الواقع وتقبله . إن مؤسسات الأنظمة الرسمية تزعم أن التاريخ لم يكتمل ولم يصبح تاريخاً إلا عندما صار قصصياً . إن تواجد أشكال أخرى لتصوير الواقع التاريخي بدون الاستعانة بالقالب القصصي تشير إلى أن هذه الأشكال المابتة كانت أنسب وربما أصح من القوالب المعاصرة في بيئتها الثقافية .

ويرجع وايت إلى ثلاثة أشكال لسرد الواقع وأحداثه في التراث الأوربي وهي :

١ - الحوليات Annals

٢ - الأخبار Chronicles

٣ - التاريخ History

ونحن نقدم ترجمات تقريبية وإن كانت لا تو بشكل كامل بالأصل الأجنبي ، فاستعمال « التاريخ » في النقطة الثالثة هو استعمال ضيق للكلمة . ويعنى السرد بشكل قصصي للأحداث . في حين ترتبط الحوليات والأخبار (كرونيكل) بالثقافة الزمنية . وهذا قد لا يبدو واضحاً في المصطلحات العربية المناظرة . إلا أنه وارد في أصل الكلمات الإنجليزية : فلو بحثنا عن جذورها لوجدنا الحوليات annals مشتقة من الأصل اللاتيني annales وهو جمع للظرف annalis ومعناه « سنوياً » . من ثم كانت ترجمته بحوليات . أما الأخبار Chronicles فالأصل يرجع إلى اليونانية Chronika . وهي صيغة الجمع لكلمة Chronikos التي تعنى « زمنياً » . وهي مأخوذة من كلمة Chronos وهو العملاق الميثولوجي الذي يمثل الزمن وقد ناز عليه ابنه زوس . ونرى مما سبق أن المصطلحين الأولين مشتقان من فكرة الزمن . أما المصطلح الثالث history فهو يعنى قصة وتاريخاً في آن واحد . ويقوم وايت بتقديم أمثلة على هذه الأشكال وخصوصاً الشكلين الأولين . ليبرهن على أنها تاريخ وليست شبه تاريخ كما يدعى المعاصرون . وليبرهن على أن التاريخ لا يحتاج إلى نسق قصصي ليستحق أن يصنف تاريخاً . ويمكننا أن نوضح الفروق بين هذه الأنواع التاريخية بالقول إن الحوليات لا تحتوى على عنصر قصصي ، فهي سجل أو قائمة أحداث مرتبة ترتيباً زمنياً . أما الكرونيكل أو الأخبار فتبدو وكأنها تروى قصة وتطمح إلى احتواء الأحداث في قالب قصصي . ولكنها لا تحقق ذلك ، فهي لا تقوم بقفل المسيرة التاريخية عند عرض الأحداث وتسلسلها الزمي بل تتوقف عند زمن معين ولا تحل الإشكالات

معددة ، لأنه يوصل من خلال قالب معين وشكل خاص . ويرجع هنا « وايت » إلى مقاله « جينيت » Genette من أن الشكل القصصي يوحى بالموضوعية ، لأنه يتحاشى ضمير المتكلم في السرد . ويستخدم ضمير الغائب ، وهو حديث متعلق بالماضي . وهكذا يجبل لنا ونحن نقرؤه كأن الأحداث تحدثت عن نفسها . وتتوالى بدون تدخل مؤلف خارجي . ومن الناحية القصصية نسمي هذا النوع من السرد بوجهة النظر الموضوعية ، إلا أن موضوعيته في حقيقة الأمر أقرب إلى الوهم ، لأنها تتحقق عبر أساليب سردية ، وتكتيك فني . وليست ناتجة عن غياب وجهة نظر المؤلف كما قد يبدو للقارئ أو المستمع .

أما مايم هابدين وايت فهو أن يثبت أن القصة من حيث هي قالب أدبي لا تمثل نصرياً في فن التاريخ بل تمثل موقفاً . فهي تفرض قالباً شائعاً على توالي الأحداث . يحمل بين ثيابه بعداً أيديولوجياً . وهو يرى في هذا الزعم القائل بأن التاريخ في مراحل نضوجه يكسب أسلوباً قصصياً إنما هو محاولة تبرير القوالب الغربية المعاصرة ، ويرى في مقاله إلى تفنيد موضوعية التاريخ القصصي . أى التاريخ الذي يبدو وكأن له بداية ونهاية وحبكة قصصية . ويرى صاحب المقال في هذا النوع شكلاً من أشكال سرد التاريخ . وهذا الشكل مرتبط ثقافياً وزمنياً بمرحلة فكرية وإيديولوجية معينة . ويحاول وايت في مقاله أن يشرح كيف أن الأشكال المغايرة لسرد التاريخ في التراث الغربي كانت نابعة من منطلقات معينة ومتجاوبة مع المرحلة والأيديولوجية الفكرية السائدة حينذاك . وليس هناك قالب أنفع وأكمل من آخر . بل هناك قوالب تلائم مراحل معينة وإيديولوجيات وتصورات متباعدة للواقع . أى بمعنى آخر يرفض وايت فكرة التفوق الفكري للأشكال الغربية المعاصرة لسرد التاريخ .

وهنا نرى كيف أن علاقة الأنواع الأدبية بمجتمع معين قد أدت إلى معالجة مايمكن أن نسميه بالأنواع التاريخية وعلاقتها بمجتمع معين : فكما أن العلاقة الأولى تدرس في سوسيولوجية الأدب فؤلف المقال يقدم مايمكن أن يسمى بسوسيولوجية التاريخ .

ويرى وايت أن احتواء الأحداث في قالب قصصي ، وربطها في حبكة درامية ، لا يصبح مشكلة في الفكر الإنساني إلا عندما يبدأ الفكر في التمييز بين الخيال والواقع ، فعندما يتساوى التخيل والواقع في ثقافة ما ، لا تكون مشكلة القالب القصصي للتاريخ واردة . أما عندما يميز الفكر الإنساني بين المستويين ، فعندئذ يصبح لشكل السرد التاريخي وقالبه أهمية ، لأن التمييز بين المستوى الخيالي والواقعي يعنى أن الفكر يربط بين الحقيقة والواقع ، وهذا يمثل رؤية . ويرجع وايت إلى تمييز قام به عالم النفس البنيوي جاك لاكان

التخصصات ، لأن العدد يفترق إلى التفاعل الخلاق . فنجد مثلاً التخصص في التاريخ « هابدين وايت » يتحدث من منطلقه ، والمتخصص في علم النفس « روى شايفر » يفعل كذلك ، وأستاذ الفلسفة « بول فيكتور » يكتب عن الزمن القصصي من خلال مفاهيم فلسفية . أما « فيكتور توفر » أستاذ علم الأنثروبولوجيا ، فأمثلته مستقاة من شعوب أفريقية عايشها ميدانياً ، وأما النقاد فمنهم من يستشهد بقصص رمزية . كما فعل « فرانك كيرمود » في دراسته لكونراد ، ومنهم من يدل على موقفه من خلال الحكاية الشعبية وأشكالها المختلفة . كما فعلت « بيرارامنت » . وهكذا يعكس هذا العدد تبايناً واضحاً في المنهجيات والخلفيات ، إلا أنه يسهم في إرساء مبدأ التبادل الفكري بين مختلف الحقول . وهو بهذا يشكل خطوة مهمة في مسيرة الحوار الثقافي . ويبدو لي أن نجاح هذا العدد لا يعتمد على الأسماء اللامعة التي شاركت فيه فقط ، بل يرجع إلى تطلع الباحثين نحو التعرف والاستفادة من دراسات زملائهم في التخصصات المجاورة في العلوم الإنسانية . وفي هذا بدايات لاستدراك الانقسام الأكاديمي القائم بين هذه التخصصات المعرفية ، أى إن الفكر الغربي قد بدأ يتلمس طريقه إلى وحدة المعرفة الإنسانية . ولكن بين الرغبة والفعل وبين التطلع والتحقيق ، يوشع شامع : فالعدد محاولة أولى بكل ما في المحاولات الأولى من اضطراب وركاكة . وبكل ما فيها من صدق وعطاء .

١ - العنصر القصصي في التاريخ

المقالة التي اخترناها بعنوان « قيمة العنصر القصصي في تصوير الواقع » (ص ٥ - ٢٧) كتبها « هابدين وايت » أستاذ التاريخ في جامعة كاليفورنيا (فرع سانتا كروز) . وهو مؤلف الكتب التالية : أقاليم الحديث ، مقالات في النقد الثقافي - التراث اليوناني - الروماني . ما وراء التاريخ : الخيال التاريخي في القرن التاسع عشر في أوروبا .

ويستل « هابدين وايت » مقاله بربط القصة بالإنسانية ، ويرى فيها قاعدة إنسانية أو عاملاً مشتركاً بين كل الثقافات ، ويرى أن رفض القصة هو بمثابة رفض المعنى . ولكن هذا لا يعنى بالنسبة إليه أن القصة هي القالب المطلوب لنقل الأحداث وعرضها وتصوير الواقع . وهو يرى أن التاريخ بمفهومه العام لا يقتصر على الأسلوب القصصي لتوصيل المعنى ، بل يستخدم أشكالاً أخرى ، كالتأمل والتحليل والتلخيص . وقد رفض مؤرخون مثل توكفيل Tocqueville وبركاتر Burkhardt وبروديل Braudel استخدام الأسلوب القصصي في بعض أعمالهم التاريخية ، أى لأنهم لم يكتبوا عن الماضي من خلال قالب قصصي له بداية ووسط ونهاية .

وقد قام البنيويون بالتمييز بين الحديث والقص ، فالأول شامل ، غايته التوصيل . أما القص فهو حديث من نوع معين ، هو حديث ذو شروط

وهكذا تُصور الحوليات الواقع التاريخي بلا قالب قصصي ؛ أما الأخبار فتصوره في قالب شبه قصصي . أي قالب قصة غير منتبهة . وترغم المؤسسات الفكرية المعاصرة في الغرب - كما يقول وايت - أن المؤرخ مهما كان موضوعياً وأميناً في نقله للأحداث وتقييمه لها فإن حولياته أو أخباره لا تشكل تاريخاً إذا لم تكن مسرودة في نسق قصصي مكتمل . وقد قال كروتشه : لا تاريخ بلا قصص ؛ كما أن الفيلسوف كانط كان قد قال : إن التحليل أعمى عندما يكون بلا قصص . أما وايت صاحب المقال فيدافع عن الحوليات والأخبار . ويرفض تصنيف هذين النوعين كشكلين فقيرين وناقصين للتاريخ . ولكن يبرهن وايت على قوله فإنه يقوم بتحليل مثالين مما يسمى تصفاً بالأشكال التاريخية الناقصة : الحوليات والأخبار .

أما بالنسبة للحوليات فيحلل وايت سجلاً تاريخياً ليبرهن على أنه لم يكتب بشكل قصصي ، لأنه ينطوي على تصور للواقع وعلاقاته لا يحتاج إلى قولية قصصية . ويأخذ مثلاً لذلك حوليات سان جال ؛ وهي حوليات منسوبة إلى مدينة سان جال في سويسرا . ويبدو شكل هذه الحوليات المسجلة لأحداث ربع قرن مقتضباً وجافاً كما يلي :

٧٠٩	شتاء قاس ، مات الدوق جوتفريد .
٧١٠	سنة قاسية وقليلة المحصول .
٧١١	
٧١٢	الفيضانات في كل مكان .
٧١٣	
٧١٤	مات ييبين محافظ القصر .
٧١٥	
٧١٦	
٧١٧	
٧١٨	دمر تشارلز الساكسون .
٧١٩	
٧٢٠	حارب تشارلز الساكسون .
٧٢١	طرد فودو العرب من منطقة أكويتين .
٧٢٢	محصول كبير .
٧٢٣	
٧٢٤	
٧٢٥	جاء العرب لأول مرة .
٧٢٦	
٧٢٧	
٧٢٨	
٧٢٩	
٧٣٠	
٧٣١	مات نياقة القس بيدى .
٧٣٢	حارب تشارلز العرب في بوتييه يوم السبت .
٧٣٣	
٧٣٤	

ويستفرد وايت من هذا السجل التاريخي أن المجتمع نفسه كان مهتداً بالانقراض ؛ فكل الوقائع المذكورة تمثل أحداثاً جلية ، وهي تسجل الكوارث الطبيعية بجانب الحروب ، من غير شرح لدوافع الحرب ؛ وذلك راجع إلى أن الحروب كانت تبدو كالظواهر الطبيعية . كالتفويض والمحصول الزراعي . غير قابلة للتفسير . كما أن الغزوات الدفاعية والهجومية كانت تسجل بنفس الأسلوب التقريري . إن الحوليات لا تسهل بمقدمة . بل يوضع على رأس القائمة الكلمات التالية **Anni Domini** . ومعناها «سنوات الميلاد» . والترجمة الحرفية هي «سنوات سيدنا» . وبعدها يجد عمودين أحدهما يمثل الأحداث والآخر السنوات ، وليس هناك خاتمة بل توقف . وعدم وجود اختتام راجع إلى عدم وجود فاعل رئيسي . ولهذا أيضاً يجد في السجل فراغات ولا استمرارية ، وغياب الرابط السببي بين الأحداث . أما المؤرخ المعاصر . فيعكس المؤرخ الحولي . يبحث عن الاستمرارية والتسلسل بين الأحداث . في حين يجد المؤرخ الحولي عسري الاستمرارية والتسلسل في توالي السنين . ويتساءل وايت من أقرب إلى الواقع ؟ ولماذا تضيى صفة الواقعية على سرد تاريخي يفترض الترابط والاستمرارية بين الأحداث ؟

يرى وايت أن الحوليات تصور عالماً يكون الموت والكوارث حاضرة فيه ؛ وهو عالم يكون فيه الإنسان مفعولاً به . وليس عالماً يكون فيه الإنسان فاعلاً . أما الفراغات - حين لا يسجل المؤرخ الحولي أي حدث - فتدل على أن المؤرخ لا يرى بأساً في ترك سنين مفرغة من الأحداث الجلية يعكس عالماً الذي يريد أن يملأ كل ثغرة يحددها . ومع أن الأحداث لا تتوالى أو تتلاحق بشكل منتظم في الحوليات فإن عنصر الانتظام والتوالي يتحقق في عمود السنين ؛ فتاريخ الحوليات يدور حول السنوات وليس الأحداث . ومن ثم نرى غياب المحور الاجتماعي في هذه الحوليات . وهنا يستشهد وايت بالفيلسوف هيجل الذي يرى أن الشكل القصصي للتاريخ ينبثق من ارتباطه بنظام سياسي أو اجتماعي . أي بالشرعية والسلطة . أما في الحوليات . فذكر غزوة أو صد هجوم ليس موضوعاً قانونياً بل يحدث هذا ككل شيء . وفقاً للمشيئة الإلهية . ولهذا لا يحتاج إلى تعليق أو تفسير . بل يرتبط بالسنة الميلادية . سنة سيدنا . كما تقول الحوليات .

يرى وايت أن الأخبار (الكرونكل) تثبت مقولة هيجل ، فكلمة ازداد وعى المؤرخ وتساعد اهتمامه بشرعية النسق الاجتماعي السائد . مال إلى استخدام القالب القصصي في سرده للتاريخ . وهكذا يكون مؤرخ الحوليات غير مفتقر إلى الحس والإدراك . ولكن تصوره للعالم لا يفرض عليه ذكر الأحداث في قالب قصصي ؛ فهناك محوران واضحا في تفكيره :

فهو يصنف الأحداث التي تنسم بالدرة في عمود . والأعوام المتلاحقة في عمود مواز . إنه يعتمد على مبدأ التوازي في عملية التأريخ وليس على مبدأ الترابط . أما الأخبار ففيها فاعل رئيسي . وقد تدور حول شخص أو مدينة أو إقليم أو مؤسسة أو معركة . وفيها ترابط يعتمد على الزمنية . وإن كان يتوقف بلا اختتام . ويؤكد وايت أن الأخبار ليست مرتبة أعلى من الحوليات . بل هي شكل مابين لتصوير الواقع . ويسوق وايت مثالا لهذا أخبار فرنسا لمؤلفه ريشيرس . المكتوب في عام ٩٩٨ م في رينز **Reims** وهو مكتوب في شكل أخبار موضوعها الرئيسي هو فرنسا وصرعاتها . ولها مركز جغرافي هو المدينة رينز . ولهذا التاريخ الحبري نقطة بداية . وهي سنة الميلاد . وفيه يتبع السياق الإخباري السياق الكرونولوجي (الزمني) . ولكنه يتوقف تاركاً للقارئ فرصة التأمل في الموضوع . ويرى وايت أن مؤلف هذه الأخبار مرتبط أصلاً بالسلطة والنرويج لها . فهو مثلاً يبدأ بذكر اسم وليه **patron** ثم يستشهد بأعلام ومفكرين يمثلون السلطة الفكرية . كما أنه يكثر من ذكر آبيه والله . ولكثير من الأخبار مغزى أخلاقي وقيمة وعظية . يراد منها إرساء قيم معينة .

وبختم وايت مقاله بالقول إن إضفاء طابع القصصية على الواقع هو من باب قولية الواقع وجعله مرغوباً فيه . ومنطقياً ومقبولاً . أما المؤرخون المعاصرون الذين ينتقدون وايت فيرون في الشكل القصصي شكل الواقع . وهذا جعلوا من الشكل القصصي ميزة وقيمة عند تمثله في عمل تاريخي . وأصبح في عرفهم علامة موضوعية العمل وجديته وواقعيته . مع العلم بأن الشكل القصصي كما يرى وايت ليس أكثر من إضافة معاصرة . فلو نظرنا إلى الواقع التاريخي فهل نجد فيه حقاً بداية ووسطاً ونهاية كما في القصص . أم أنه تتابع بلا بداية ولا نهاية ؟

وقد تختلف أو تتفق مع مايقوله وايت وتساءل معه ما الشكل الأنسب لسرد أحداث الواقع ؟ وهل للشكل قيمة إيديولوجية ؟ ولكن مع هذا يبقى المقال مثيراً ونقطة انطلاق للتأمل في أشكال سرد الأحداث أو الأنواع التاريخية في تراثنا . ومدى ارتباط هذه الأنواع بفلسفات فكرية وإيديولوجية معينة .

٢ - العنصر التاريخي في الرواية

والمقالة التي اخترناها لطرح هذا الموضوع قد قام بكتابتها جوزيف تورنر **Joseph Turner** من جامعة جونسون سميت . وعنوانها «أنواع القصة التاريخية : مقالة في التعريف والمنهجية» . وقد نشرت هذه المقالة في مجلة فصلية اسمها النوع الأدبي **Genre** . في عددها الثالث من المجلد الثاني عشر (ص ٣٣٣ - ٣٥٥) . وهو عدد خاص بالرواية ونشر في خريف ١٩٧٩ . ويبدأ ترنر مقاله بتصحيح

مقولات شائعة عن الرواية التاريخية . ويغص بتحفظاته ناقدان مهمين في الموضوع هما : فليشمان ولوكاش . فقد كتب الأول كتاباً بعنوان : الرواية التاريخية من والتر سكوت إلى فيرجينيا ولف . ١٩٧١ . كما كتب لوكاش الرواية التاريخية التي ترجمت إلى الإنجليزية في عام ١٩٦٢ وإلى العربية عام ١٩٧٨ (وقد قام بترجمتها صالح جواد الكاظم . ونشرتها دار الطليعة في بيروت) .

والمشكلة في كتاب فليشمان - كما يقول ترنر - هي أن الناقد لا يوضح مفهوم الرواية التاريخية . ويكتفى بالقول بأنها معروفة ولا داعي لتعريفها . وهكذا تبقى الأمور مبهمّة في كتابه . هذا بالإضافة إلى أن تمييز الناقد فليشمان بين الرواية والتاريخ مبني على أن غايتها واحدة وأساليبها مختلفة . وهو يتوصل إلى هذا التمييز من خلال عملية انتقائية . مستخدماً مفاهيم وتعريفات لمؤرخين مختلفين . ويقول ترنر - صاحب المقال - إنه كان يمكن التوصل من خلال عملية انتقائية مبنية على العكس . وهو أن للتاريخ وللرواية غايات مختلفة وأساليباً واحداً .

وامتداداً لذلك يرى ترنر أن تعريف الرواية التاريخية معضلة وليس بالبساطة المزعومة . ويرى أن التعريف لا يمكن التوصل إليه من خلال السمات الشكلية للتعريف : التاريخ والرواية ، فهو يرى أن الاختلاف بينهما لا يرجع إلى الشكل . وأن خصوصية الرواية التاريخية تقع في المضمون نفسه . كما أن هناك ثلاثة أنواع متباينة من الروايات التاريخية - لا ينبغي الخلط بينها - فهناك الرواية التي تلتقي الماضي وتختبره . والرواية التي تقع الماضي وتؤريه . والرواية التي تبثه وتجدده . أما دوافع كتابة الرواية التاريخية فهي مختلفة . ولا يمكن حصرها في دافع معين . وهذا ينطبق أيضاً على دوافع قراءة الرواية التاريخية . كما يقول ترنر .

إن تصنيف رواية ما على أنها تاريخية يعني - كما يقول ترنر - أننا نفترض أن النص رواي وتاريخي . أي إن مفهوم النوع مرتبط بعنصرين : الرواية والتاريخية . وهكذا يميز القارئ بين الرواية التاريخية وغيرها من الروايات . كما أنه يميز بين الرواية التاريخية والتاريخ القصص . وهذا التمييز الثاني يجب أن يأخذ في الاعتبار الأنواع الثلاثة للروايات التاريخية السابقة الذكر . ولا يتعامل معها على أنها صنف واحد كما فعل فليشمان حيناً عد الرواية تاريخية عندما تكون أحداثها في الماضي ، وعندما تحتوي على وقائع تاريخية ويكون أحد أبطالها شخصية تاريخية . فلو طبقت هذه الشروط لوجدنا روايات تاريخية معروفة مثل *Middlemarch* لجورج إليوت (١٨١٩ - ١٨٨٠) وكذلك *Absalom, Absalom* لوليم فولكنر (١٨٩٧ - ١٩٦٢) تفنقروا إلى الشرط الأخير . وهو وجود شخصية تاريخية في الرواية . ويرى ترنر صعوبة

تواجد كل هذه الشروط في كل الروايات التاريخية . إلا أن بعضها قد يوجد في نوع من أنواع الرواية التاريخية . ويضيف ترنر أن تواجد شخصية تاريخية إنما يحصل في الرواية التي يسميها بالرواية التاريخية - الوثائقية . وهذا يؤكد المؤلف الرواي علاقة روايته بالتاريخ المسجل . وهناك نوع آخر من الرواية التاريخية الذي يسميه ترنر بالرواية التاريخية - المقنعة .

ويسوق مثالا لها رواية لكاتب أمريكي هو روبرت بن وارن *All the King's Men* ، وهي لا تحتوي على شخصيات أو أحداث حقيقية . ولكنها تقرب من التاريخ الوثائقي : لأن بعض الشخصيات الروائية ليست إلا قناعاً لشخصيات تاريخية معروفة . والنقطة المهمة في هذا النوع من الروايات التاريخية هي ربط الرواية بالتاريخ المسجل . ويمكن القول إن العلاقة هي علاقة تورية . وهذه الرواية التاريخية - المقنعة تحتل مكاناً وسيطاً بين التاريخ الوثائقي والتاريخ الملقق . ويمكن تصور قراءات مختلفة لهذه الرواية . فقد يقرأها قارئ قراءة أليجورية . ويربطها ربطاً

وثيقاً بالماضي التاريخي . وقد يقرأها آخر كرواية تصف أحداثاً وهمية متخيلة . أما النوع الثالث فهو الرواية التاريخية - الملققة . وفيها تكون كل الشخصيات والأحداث ناشئة عن خيال المؤلف . ويصعب تمييز هذا النوع عن بقية الروايات فالروايات الواقعية كلها تبدو وكأنها روايات تاريخية - ملققة . لأنها تطمح إلى إعطاء شعور للقارئ بأنها قد حدثت حقاً . وقد قال الناقد جورج لوكاش إن الرواية التاريخية لا تختلف عن غيرها من الروايات ، فالبنية الروائية وتصوير الشخصيات واحد . ولكن ترنر يقول إن هذا قد يصبح على الجنس الأدبي . ولكنه لا يصح على النوع الأدبي . فمع أن الرواية بوصفها جنساً أدبياً تحمل نفس السمات العامة . سواء كانت تاريخية أو لا تاريخية . إلا أن النوع المنفرد من هذا الجنس المسمى بالرواية التاريخية له خصوصيته التي لا تنطلق من التكوين والنسق العضوي بل من علاقة المؤلف الرواي بروايته . وقد يمكن التعميم فيقال إن مصطلح الرواية التاريخية - الملققة يصح كلما ابتعدت خلفية الرواية في الزمن . هذا من ناحية . ومن ناحية ثانية هناك فرق آخر . ففي الرواية الواقعية يتصرف الرواي عموماً وكأنه مؤرخ . إلا أن كيفية معرفته للقصّة غير واردة . على عكس الرواية التاريخية - الملققة . ففيها نساؤل وتأمل في كيفية معرفة التاريخ . ويضيف ترنر أن هذا التقسيم النوعي للرواية التاريخية لا يعني أن كل الروايات تنتمي إلى صنف أو آخر . بل تتواصل هذه الأنواع . على الدوام . وهناك فرق أنطولوجي بين هذه الأنواع .

فالرواية التاريخية - الوثائقية تتقاطع مع التاريخ الوثائقي . أما النوعان الآخران : الرواية التاريخية - المقنعة والرواية التاريخية - الملققة . فلا سبيل إلى اعتبارهما تاريخاً قصصياً مسروداً . فالتلفيق والتضيق محاولتان تملآن انقطاعاً عن التاريخ الوثائقي . ويرى

أكثر النقاد . ومنهم فليشمان ولوكاش أن من حق الرواي الذي يكتب رواية تاريخية - وثائقية أن ينحرف عن الوقائع التاريخية مع محافظته على الحس التاريخي ونبضه . ولكن هناك فئة أخرى من النقاد ترى أن على الرواي أن يلتزم بالوقائع التاريخية عندما يقرر أن يكتب رواية تاريخية - وثائقية . ولا شك في وجود توتر في المصطلح نفسه : الرواية التاريخية - الوثائقية . فالقارئ يتوقع من المؤلف أن يلتزم بالحقائق . وإلا فلماذا أطلق على روايته اسم التاريخية - الوثائقية ؟ كما أن القارئ يتوقع من الرواي أن يتخيل ما يبدو له . وإلا فلماذا أطلق على عمله مصطلح الرواية ؟ !

أما أرسطو فكان يرى أن اختيار موضوع تاريخي لا يقلل من أدبية العمل . فبمجرد دخول الحدث التاريخي في إطار العمل الأدبي يتحول العنصر التاريخي إلى عنصر أدبي . وبناء على ما يقوله أرسطو تقع مسؤولية الرواي التاريخي - الوثائقي نحو أدبية العمل وليس وثاقته . ولكن لو راجعنا الواقع الأدبي ورد الفعل الأدبي - كما يقول ترنر - لوجدنا أن القارئ لا ينتظر من المؤلف أن يحرف وقائع التاريخ المعروفة . فلو كتب رواي - على سبيل المثال - عن الملكة إليزابيث الأولى وادّعى أنها خلقت أطفالاً شرعيين لرفض القارئ هذا الكلام . أما إذا لفق الرواي حدثاً وقال شيئاً لا يناق الواقع التاريخي بالنسبة للقارئ ومعلوماته التاريخية فسيكون مقبولاً . فالقارئ يرفض تحريف التاريخ ولا يرفض تزويقه .

إن الرواي الذي يكتب رواية تاريخية - وثائقية يخلق توقعات تاريخية . ولكن لهذا الرواي مواضع تختلف عن مواضع المؤرخ . فبممكنه - مثلاً - سد الثغرات التاريخية بما يحلو له . وهو شيء غير مسموح به للمؤرخ الأمين . كما أن المؤرخ عند عرضه لرؤيته لابد أن يدافع عن تفسيره ويهاجم تفسيرات الآخرين والرؤى السابقة . أما الرواي فلا يفعل ذلك : فهو يفرض رؤيته بلا حاجة إلى إدانة أو دفاع . ويضيف ترنر أن التمييز بين الأدب والتاريخ لا يرتكز على أساس الفرق بين العام والخاص كما قال أرسطو . بل على توقعات القارئ ومواضع الكتابة التي تختلف باختلاف الرواية . ويمكن تصنيف هذه المواضع كما يلي :

١ - الرواية التاريخية - الملققة تعتمد على مواضع الرواية الواقعية . وهي تبعد عن كل ما يناقض الواقع . وفيها يتصرف الرواي وكأنه المؤرخ في الرواية . متحدثاً عن واقع خارج النص . ولكن مع هذا تحافظ الرواية التاريخية - الملققة على استقلالها الذاتي .

٢ - الرواية التاريخية - المقنعة تشبه الرواية التاريخية - الملققة . لتفضيلها للصيغة الروائية الواقعية . وهي تتبع نفس المواضع والتوقعات التي

كنا نتحدث عنها في قراءة الرواية التاريخية - الملفقة . مع فارق مهم . هو أن القارئ ينتظر من الرواية أن يفتح ويقنع الوقائع التاريخية في هذه الرواية خديشان مزدوجان . وفيها تصبح القراءة مزدوجة بالضرورة . ويمكننا القول إن في هذا النوع من الرواية التاريخية - المقنعة يفسر القارئ الأحداث تاريخياً بشكل استعاري . مستحضراً ما قد قرأه في الرواية . ومقابلاً بينه وبين الأحداث التاريخية الخارجية عن النص الروائي . ولهذا تبقى هذه الرواية التاريخية محافظة على استقلالها الذاتي .

٣ - الرواية التاريخية - الوثائقية تحافظ على استقلالها الذاتي . وهي تخضع خضوعاً تاماً للحقائق التاريخية . ذلك لأن للرواية حقوقاً أكثر من المؤرخ في التصور . وهو غير مضطر لأن يعترف بدوره في اختراع التفاصيل .

وفي كل هذه الأنواع من الروايات التاريخية يتجنب الروائيون الإشارة إلى أنفسهم لكيما تبدو الرواية ذات وزن تاريخي . ومع هذا فهناك أدباء طليعيون مثل جون بارث . عكسوا هذا التقليد وخلقوا الأدب التاريخي الساخر الذي يسخر من المواضع النوعية لهذه الأشكال الأدبية - التاريخية .

ويختتم ترنر مقاله مضيفاً إليه ثلاث صيغ من الوعي التاريخي المأخوذة عن هيجل وهي :

- ١ - الوعي الأصلي . original
- ٢ - الوعي التأمل . reflective
- ٣ - الوعي الفلسفي . philosophical

ويرى ترنر أن هذه الصيغ تنطبق على الروائيين

التاريخيين كما تنطبق على المؤرخين . فمن الروائيين من يكتب من خلال الوعي الأصلي . وهم يهتمون باستعادة الماضي كما كان . ثم منهم من يكتب من خلال الوعي التأمل . وهم يهتمون بربط الماضي بالحاضر . وأخيراً فإن منهم من يكتب من خلال الوعي الفلسفي . واهتمامهم ينصب على كيفية كتابة التاريخ : وهذه الصيغ الثلاث من الوعي لا تتوازي مع الأنواع الأدبية السابقة الذكر بل تتخللها .

• • •

وهكذا نرى من خلال تقديم المقالين السابقين متى وكيف ولماذا تلاحم الرواية بالتاريخ . وكيف يتغلغل التاريخ بالقصة . ويفرض السؤال الملح نفسه دائماً وأبداً : هل تنطبق كل هذه التصنيفات والتصنيفات على تجربتنا الأدبية وأشكالنا التاريخية ؟

جيمس جويس في الذكرى المائتة لمولده

الدوريات الإنجليزية

تحتفل الدوريات الأدبية والنقدية هذا العام ، بالذكرى المائة لميلاد جيمس جويس ، الكاتب الروائي الأيرلندي ، الذي تحولت رواياته الأربع إلى «حجر أساس» فريد لكل نزعات التجديد الأدبي في القرن العشرين ، لا في مجال الإبداع فحسب ، بل في المجالات المختلفة للدراسات النقدية .

وستكون ذروة هذا الاحتفال حلقة البحث الأدبي والنقدي الكبير ، التي ستعقد في العاصمة الأيرلندية (دبلن) يوم ١٦ يونيو القادم ، تحت إشراف قسم النقد في كلية الدراسات الإنسانية بالجامعة الأيرلندية .

الموسيقى من تشكل وتحكم ذاتي ، فإن جويس - على ذلك الأساس - يعد أباً لنا جميعاً ، نستطيع أن ندرسه على الصعيد البثالي ، مكتشفين مبادئ التطور السيمفوني مشثلة في مكر في فصول من «يوليسيز» ، مثل فصل «سيرسي» أو فصل «ثيران الشمس» ، ولكنها متجسدة على المستوى «الذري» في نسج العبارة واختيار المفردات أو نحوها . . .

ولكن النقد الحديث ، الذي كان قد اهتمى بما أرشدته إليه أعمال جويس نفسه من أسس نظرية ، جمالية وفكرية ، في كتابات برجسون وكارل يونج وليلى بريل ، وشغراوس وغيرهم ، عاد فأقام بناءً نقدياً ، نظرياً وتحليلياً متكاملًا ، معتمداً على أعمال جويس نفسها ، أو على الأعمال التي فتح لها الكاتب الأيرلندي طريق التجديد والنفاذ إلى أعماق جديدة لم

لأعمال جويس الكاملة . ويشارك في حلقة البحث الكاتب الروائي الأيرلندي المعاصر ، «أنثوني بيرجيس» Anthony Burgess ، الذي وضع أشهر «مختصر» لرواية «يقظة فينيغان» ، واشترك مع إلمان في وضع القاموس التحليلي للمادة الأسطورية ، والتاريخية للرواية .

وقال بيرجيس في مقدمته المختصر «يقظة فينيغان» : Finnegans Wake .. وبالنسبة لكاتب آخرين ، غير أكاديميين مثل ، يعد جويس هو الكاتب الروائي للروائيين ، على الرغم من أنه لا يمكن أن توصف «يوليسيز» و«يقظة فينيغان» بأنها روايتان . ذلك أنه إذا كان الفن القصصي هو في تحويل أحاسيس الحياة ومشاعرها إلى بنية يتمتع ببعض ما يتميز به المؤلف

ولاختيار هذا اليوم مغزى خاص ، لأنه اليوم الذي وحدته «جويس» لأحداث ، روايته الكبيرة الأولى «يوليسيز» Ulysses ، التي كانت أول الأعمال الكبرى لجويس ، التي غير بها مسار مفهوم الإبداع الأدبي وعلم النقد الحديث . ويتصدر البحث الأستاذ ريتشارد إلمان Richard Ellman صاحب أكبر ترجمة نقدية لحياة جويس وتكوينه الفكري والنفسى ، وهي الترجمة التي صدرت لها في شهر فبراير الماضي - شهر مولد جويس - طبعة جديدة عن دار الأوديسية ، زودها إلمان ، وبمجموعة صغيرة من تلامذته ، بثلاثة «مفاتيح» أو قواميس تحليلية خاصة ، لروايتي «يوليسيز» ، و«يقظة فينيغان» Finnegans Wake ، لتحليل مادة الروائيين ، اللغوية والأسطورية السيكولوجية والتاريخية . كما أصدرت نفس الدار طبعة جديدة

تكن مكتشفة من قبل ، من وأحاسيس الحياة ومشاعرها .

وقد تحولت دراسة أعمال جيمس جويس الروائية بوجه خاص - إذ إنه كتب مسرحية واحدة هي (المثيون Exiles) ومجموعة واحدة من الشعر (قصائد، كل واحدة ببس Penny Each) وعدة مقالات نقدية جمعت بعد وفاته في مجلد واحد ، تحولت تلك الدراسة إلى ما يشبه فرعاً متكاملًا مستقلًا من الدراسات النقدية ، وبخاصة في الولايات المتحدة ثم بريطانيا . وقد تلقى بعض الضوء على أهمية هذه الدراسات ، المقال الذي كتبه أنتوني بيرجيس في ذكرى جويس للملحق الأدبي لصحيفة «الأوزورفر» البريطانية في أول فبراير الماضي ، تحت عنوان : «جيمس جويس : يواصل الحياة بعد مائة عام» .

• • •

«ولد جيمس جويس يوم ٢ فبراير ، عام ١٨٨٢ ، وهو يوم عيد قداس الشموع ، أو عيد التطهير . وولد في إيجهوسترافنسكي في نفس السنة ، يوم ١٧ يونية ، وهو اليوم التالي لعيد الزهور . ولكن الأيرلندي ، والروسي معا ، أصبحا باريسيين . وفي عام ١٩١٣ ، أدى القصيد السيمفوني «مهرجان الربيع» لسترافنسكي إلى قيام شغب عنيف في أوبرا باريس . وفي عام ١٩٢٢ ، أدت رواية جويس «بوليسيز» - التي لم يكن طبعها ممكنًا إلا في باريس - إلى قيام شغب عنيف شمل العالم بأسره . فقد كان الرجلان اللذان لم يلتقيا أبداً ، والذي الثورة التي نشبت في عالم الفن . وبعد مائة عام من مولديها ، ما يزال هناك من يقولون إنهم لا يستطيعون «هضم مثل تلك الأشياء الحديثة» ، مشيرين بذلك إلى ما قد يكونون قد سمعوه ، أو سمعوا به ، أو رأوه لواحد من الرجلين أو لكليهما معا . ولكن جويس وسترافنسكي معا لم يعودا حديثين ؛ إنهما فنانان كلاسيكيان بقدر ما يتمتع به جونه وبينهوفن من كلاسيكية . ومع هذا فإن تأثيرهما هو ما يستمر مصدرا للقلق .

وأترك الآن الاحتمال سترافنسكي للموسيقين . ولكنني في إحياء الذكرى المئوية لميلاد جويس ، لن يكون على «أن أكتب عنه بوصف قارئاً ، أو زميلاً له في الكتابة ، أعمل - إلى حد ما - في ظله ، بل بوصف شخصاً تين ، حيناً كان ما يزال صبيًا ، أن يينه وبين جويس نوعاً من القرابة في التكوين والزواج .

إنني أيرلندي مثله ، ومثله أيضاً كاثوليكي . وعلى الرغم من أنني ولدت ونشأت في إنجلترا - بمدينة منشتر - فإن «دبلن» التي عشقها جويس وكتب عنها ، كانت بالنسبة إلينا هي «العاصمة» ، ولم تكن لندن كذلك .

وقد كان جويس كليل البصر ، مقطورا بموهبة الموسيقى ، وهكذا كنت أنا ، وما أزال . ولقد بدأت أفقد إيماني وأنا في السادسة عشرة . وحينذاك حدث أن قرأت لأول مرة ، رواية جويس الأولى : «صورة الفنان في شبابه A Portrait of the Artist as a Young Man» وقد أعافني الموعظة الهائلة - فيها - من الجحيم ، حتى لقد ردتني إلى عالم المؤمنين .. ومع هذا لم أستطع أن أقاوم ديب الأشياء التي كانت تبغيني عن الإيمان .. ولم أكن أعود إلا إلى «الصورة» .. مرارا لكي أعثر على المبرر الجليل والإلهي ، لهجرني ذلك الإيمان .

ومن الطيبي ، أنك طبقا لما قال جويس ، لا يسمح لك بأن تتخلى عن الكنيسة إلا إذا عثرت على بديل روحي لها . وقد كان الفن وحده ، هو ما قدم ذلك البديل ، ففي الفن ، الذي كان معناه الأدب عند جويس ، يمكنك أن تجد الكهنة والنعمة المباركة بل الشهاده .. وهكذا ، فأذكرتُ عاجزا عن أن أكون كاثوليكيا جيدا ، أصبح على أن أكون فنانا من نوع ما ، فكافحت ضد الجانب الإنجليزي من تشنقي ، لكي أتطمأن أن أفهم مقدار ما في الفن من قداسة . فالفن بالنسبة للبروتستانت الإنجليزي لا يزيد دائما عن كونه هواية ، فالإنجليزي لا يني كتابا مثلاً يني جسرا ، وإنما يتركه يتراكم كوابل من القش . أما قوة جويس وحيويته فكانتا شيئا جديدا ، وكان إخلاصه الرهباني للفن بشكل ما - في عيون الأنجلو سكسون - عملا باريسيا ، غير نظيف ...

وحيثما أصدر جويس رواية «بوليسيز Ulysses» منعت على الفور وحظرت في كل مكان ، باستثناء باريس . فقد أكدت هذه الرواية ، بالنسبة للبروجوازية ، التعادل بين الفن والقذارة . ولم يكن هناك ناشر بريطاني أو أمريكي على استعداد للمخاطرة بدخول السجن إذا «جمع» كلمات النص الحرم ، فكان لابد من تقديمها لناشر في دبلن لا يعرف الإنجليزية ، لكي يطبعها .

أخذ جويس يوما واحدا من أيام دبلن - ١٦ يونية ١٩٠٤ - وراح يسجل ، تسجيلا كليلا رقيب عليه ، أفكار ثلاثة أشخاص ، ومشاعرهم ، وأفعالهم ، لا يمثلون أهل دبلن تحيلا كاملا حقيقيا .

ليوبولد بلوم ، مصمم الإعلانات اليهودي الهجري الأصل ، يتناول طعام إفطاره ثم يدخل المرحاض ، ويستريح بسبب جرعة المادة المسهلة التي كان قد تناولها فخلصته من «إسك» الأيام السابقة . وعلى الشاطئ ، في وقت لاحق من اليوم ، يستنزه جنسيا منظر فتاة يطير الهواء ذيل «جولتها» ، وبينما تطلق الألعاب النارية في سوق ميروس القريب أصواتا

لطيفة وفرقعات بسيطة ، يجلد هو نفسه حتى الاستثناء . وقرب نهاية الكتاب ، تحيض زوجته ، موللي بلوم ...

إن جويس يكتب صورة الحياة كما رآها في أمانة . ولم يحده هذا نفعاً ، ذلك أن المترجمين من كل نوع واتجاه ، لم يرق لهم ما وصفوه بالغلظة وقلة اللذوق ، كما أنهم لم يسعدوا أيضا بتمجيد جويس ، ذلك التمجيد الكوميدي - الملحمي للفئات الدنيا من الطبقة المتوسطة . لقد عد الشيوعيون رواية «بوليسيز» كتابا رجيا ، فأحزن ذلك جويس وأصابه بالكآبة ، وقال : «ليس هناك مخلوق في أي من كتبى تزيد قيمته على مائة من الجنيهات» . لكن الانتم بالرجعية ، وجه أيضا إلى قصيدة إليوت «الأرض الخراب» التي ظهرت في نفس العام الذي صدرت فيه «بوليسيز» . وقد كان للانتم بالرجعية ، علاقة أكبر باستعراض المعرفة الواسعة التي لا تسلم فعاليتها بسهولة للذكاء وحده ، أكثر مما كان لذلك الانتم من علاقة بموضوع الرواية ومادتها .

ولكن المعرفة الواسعة يسهل الحصول عليها ، فهي متاحة في المكتبات العامة ولا تكلف شيئا ، ومع ذلك ، فإدام العمال والطبقة المتوسطة لا يحتاجون إليها بشكل خاص ، فقد نظر إليها بوصفها شيئا لا لزوم له ، فرض على الرواية قسرا ، فالرواية (هكذا قالوا) ينبغي أن تكون «قراءة مرحة» . وليست «بوليسيز» قراءة مرحة . إن جويس يستعرض أفانين مرعبة من الحيل باللغة الإنجليزية . إنه يفصل - مثلاً يفصل صانع الجبن بين خشار اللبن ومائه ، بين ما في مكونات اللغة الأصلية من عناصر لاتينية وعناصر تيوتونية . وهو يحاكي - ساخرا شفوفا - كل كاتب من كتابها منذ «فينيريل بيد» حتى «توماس كارولايل» . وهو يحيل أحد فصول روايته إلى مرجع في علم البلاغة . وهو يكتب فصلا آخر بحيث يصبح كما لو كان مقطوعة موسيقية ، صوتية ، صارمة الالتزام بالأصول المرعية للكتابة . ولا يستخدم في الفصل الأخير أية علامات ترقيم . فإذا لم يستعرض واحدة من تلك الحيل المتعبة ، فإنه يقدم مساحات ممتدة من التفكير والحلم ، والأحاسيس على حالتها البكر ، في شكل المونولوج الداخلي ، الذي يمثل لديه أسلوبا فنيا عرف باسم «تيار الوعي» .

في البداية ، أثار جويس غضب الناس ، لأنه كان يضع أسلوبه النثري في طريق السرد القصصي لكي يعترض هذا السرد ويقطعه . أما الآن ، فإننا أكثر ميلا لأن نستمتع بالطريقة التي مجدها - من خلال الأسطورة والرمز - الناس العاديين فرغمهم إلى مستوى الأبطال الملحميين ، حتى ولو أدى هذا التمجيد إلى دفع أولئك العاديين من الناس فوق منصة مسرح للكوميديا الموسيقية والاستعراضات الضاحكة ، وجعلهم يتصرفون بشكل يعث على

التفكه بهم . إن يوليسيز هو ميمر الحقيق ، بواجه الصخرة الهائلة التي يقذفه بها عملاق ذو عين واحدة يأكل البشر . أما « بلوم » ، وهو يوليسيز للجديد ، فيواجه هجوم متعصب إيرلندي سكران لا يستطيع أن يصبر ما أمامه في غط مستقيم فيعجز عن إصابة بلوم بصندوق صغير من الصفيح . إن بلوم ، الذي نراه يهوديا مسكينا ، موضعا للسخرية كدبوث غير عذوق ، يصبح في النهاية ملكا في إيثاكا (كيوليسيز الحقيق المسمى) الذي يقع في المترل رقم ٧ في شارع إيكليز .

لقد غفر العالم لجويس إسرائفه ونجاوياته في « يوليسيز » ، ولكنه لم يصبح بعد مستعدا لأن يغفر له جنون رواية « يقظة فينيجان » . ومع ذلك فن الصعب أن نتخيل أى كاتب آخر كان يستطيع أن يكتبها بعد تغلفه القصص في داخل العقل الإنساني في حالة اليقظة . إن رواية « يوليسيز » تلمس - أحيانا - أطراف النوم ، ولكنها لا تدخل أبدا مملكة النوم الحقيقية . أما « يقظة فينيجان » فإنها ، بوضوح ، استعراض ونجس للعقل النائم .

لقد أمضى جويس سبعة عشر عاما في كتابتها ، موزعا بين العمليات الجراحية في عينيه وبين رعاية ابنته « لوسيا » ، التي كان عقلها ينهار بانتظام ، دون أن يلقى الكثير من التشجيع ، حتى من جانب « إزرا باوند » ، أمير كل الكتاب الطليعيين . وكانت زوجته - نورا - ترى أن عليه أن يؤلف كتابا لطيفا ، يستطيع الناس أن يقرؤوه . ولكن كان لابد لـ « يقظة فينيجان » أن تكتب ، وكان جويس ، هو الرجل الوحيد ، المخلص أو الجنون بما يكفي لأن يكتبها .

إننا نتحدثنا عن صاحب فندق صغير ، يعيش في بلدة « تشايليزود » الملاصقة لمدينة دبلن . ويبدو أن اسمه « بورتر Porter » ، وهي كلمة تعني « البواب أو الحمال » ، ولكن اسمه في الحلم يصبح همفري تشيمبدين إيسرويكسر Humphrey Chimpden Earwicker . غازی إيرلندا ، النوردي البروتستانتي . ويتضمن اسمه الأول كلمة Hump ، التي تعني القنب أو الحدة على الظهر ، مشيرة إلى حملة إثم اشتباهه المهرم لابتته ، وهو يفاخر في حديثه في أثناء الحلم الذي يعبر فيه عن إثمه ، فيتحول إلى صورة كلبة عامة للإنسان الخاطي . أما زوجته ، آن Ann ، فتصبح في الحلم « أنا ليفيا بلورابل Anna Livia Plurabelle » ، فتحمل الاسم الذي يجعلها الأم الروم الجميلة ، الحية ، التي تجمع الجميع في بطنها . وهي أيضا النهر الأيرلندي الذي يروي دبلن « أنا ليني Anna Liffy » . ثم نمثد لكي تصبح كل أنهار العالم . وعلى الأنهار تنبئ المدن ، وبناء المدن هو وظيفة الرجل ، لذلك يصبح إيرويكسر هو نفسه فينيجان ، البناء العظيم ، ويصبح هو المدينة التي يبنينا ، وكل المدن الأخرى ، في حين تصبح « أنا ليني

بلورابل » أو « أ . ل . ب » رمزا أيضا للجبل ، سره الأرض ، لأنها أيضا « الأرض الأم » . وابنتها إيزوبيل ، صورة جديدة منها وتكرار لها . وإيزوبيل أيضا ، موضوع اشتباه أبيها ، الذكر الأبدى ورمز الذكورة في الكون كله .

ويتحول ولداهما التوأم ، كييفين وجيرى ، في الحلم أيضا . الأول يصبح « شيم » ، أو قابيل أو يعقوب أو نابليون ، أو بروتوس ، أو القديس جيمس حامى إيرلندا ، المفكر المخطط المذهب بأحلامه وطموحه ، نصف أبيه ونصف الرجل ونصف الذكورة ، والثاني يصبح شون ، أو هابيل ، أو ويلينجتون أو كاسيوس ، العمل المنفذ العاشق المعشوق الضحية نصف أبيه الآخر ، الذي لا نسل له . ولكنها سويا ، ومن خلال تحريف اسمي بروتوس وكاسيوس إلى Burrus ، Caseas ، يصبحان زبدا وجبنا : حقيقتان ، أو تحولان metamorphoses لشئ واحد .

الشخصيات تتحول هوياتها ، والمكان يتعدد ليشمل كل الأرض ، والزمان هو التاريخ كله ، رغم أنه يقال لنا إن « الحلم » يقع في العام ١١٣٢ ، الذي لا يدل على تاريخ حقيق ، ولكن للرمم نفسه دلالة هامة لأنه يتكون من رقم ١١١ ، ورقم ٣٢٠ الرقم ١١١ يدل على المالا نهاية ، لأننا حينما نعد ١١ على أصابع اليدين ، نبدأ بداية جديدة من الإصبع الأول ، والرقم ٣٢ ، يشير إلى حقيقة أن الأجسام تسقط بفعل الجاذبية الأرضية بسرعة متزايدة بمعدل ٣٢ قدما في الثانية : فرقم السنة كلها يشير إلى عملية السقوط والبحث اللانهائية . أما القصة الكامنة في الرواية ، فداثرية ولا تنتهى أبدا ، وقد يقال إنها تستحضر التاريخ النفسى والروحى للبشرية - من وجهة نظر غريبة - باستخدام قصص التوراة ، وتراجم حياة أبرز الرجال والنساء في الحضارات الغربية ، اليونانية ، والرومانية ، وفي إيطاليا عصر النهضة ، والجلزأ عصر عودة الملكية ، وفرنسا الثورية ، وإيرلندا - بالطبع - الكاثوليكية . إن هذا المزيج الأسطوري الدينى التاريخي يتم « إنضاجه » على نيران الفكر المستخلص من فلسفة التاريخ (فيكو أساسا) ، وعلم النفس التحليلي (يونج) أولا ثم فرويد ، والفلسفة العقلية (كانط) والفلسفة التأملية (شوبنهاور) ، والتأمل التاريخي (الجنسى racial) والسياسي (شبنجلر) .. إلخ . ولكن الرؤية الشاملة ، أو الحلم الذي امتزجت فيه كل هذه العناصر وأنضجت ، واللغة المبكرة لصياغة هذا الحلم ونقله ، كانا من صنع جويس وحده .

ومن الصعب جدا أن نتخيل أن دبلن لن تحتفل بذكرى ميلاد جويس إلا مرة واحدة ، ومن الصعب أن نتخيل ألا تحتفل دبلن بذكراه في أى يوم من أى سنة ، لأن جويس خلق دبلن نفسها ، مثلما خلق

« إيرويكسر - فينيجان » . لقد حولها إلى مكان أسطوري ، مثلما حول فائق الجحيم والمظهر (الأعراف) والفردوس مجتمعين ، ولكنه في نفس الوقت ، أكد « ماديها » وجسيتها ، ومنح شوارعها وحاناتها وكنائسها طابع الحقيقة الواقعية المتصلة الاتساع ..

نبدأ « يوليسيز » في « بناية مارتيللو » التي ما تزال قائمة للآن . ويمكننا أن نراجع « أوديسية » بلوم في شوارع دبلن على خريطة للمدينة ، وأن نمثد توقفت تحركاته بساعة ضبط . بل إن « يقظة فينيجان » تجري كلها في أماكن محددة من دبلن ، رغم أن المكان كله في الرواية ، لا حدود له .

ولا يقابل صلابة المكان عند جويس سوى صلابة الشخصية . إن نيوبولد بلوم شخصية ثلاثية الأبعاد للدرجة يستحيل معها أن نقيم معاملة معها كانت قوة الحيل اللغوية التي يستخدمها خالقه . وتتردد أصوات لغات إيرويكسر بوضوح على طول مناهات حلمه اللانهائية ..

ذلك أننا نكتشف عند جيمس جويس ، اهتماما بنجس « الحقيقة الإنسانية » يزيد كثيرا على ما قد نلمسه من غربة لغوية تشارك - في النهاية - في كشف تلك الحقيقة ، ف لغة جويس تلقى مراسيها دائما على مراجعها الثابتة ، ولكنها تحقق لنفسها في الوقت ذاته ، استقلالاً « ميلوديا melodic » ، يذكرونا بأن جويس كان صاحب صوت « تينور Tenor » ، كان يستطيع به ، لو أنه تمسك بالغناء الأوبرالى ، أن يفوق مؤدبين أوبراليين كثيرين .

أما الرجل نفسه ، الواضح الأحاق ، المولع بالشرب ، والمنق ، الصامت في مكر ، المهب للصحة ، والمخلص لعائلته ، والمفتخر إلى ما يمكن وصفه بحسن الذوق ، والتحيل الطويل ، الرشيق الحركة ، نصف الأعمى . والذي مات قبل الأوان في التاسعة والخمسين ، فإنه يواصل الحياة في حكايات الكثيرين عنه وكتاباتهم عن أعماله . أما جوهر شخصيته - الغربة الشاذة رغم تقليديتها - فقد احتواه هو تماما في أعماله . هناك نجد انشغالاته الحقيقية : الاستقرار الاجتماعى الذى يجد أفضل تعبير عنه في الأسرة المتمية إلى الفئة الدنيا من الطبقة المتوسطة ، ثم اللغة ، بوصفها أسمى إنجاز حققه الإنسان .. كانوا يريدونه ، في طفولته ، أن يصبح كاهنا يسوعيا ، ولكنه أقام لنفسه كنيسة خاصة به : لاهوت شارع إيكليز كبه ذات طبيعة اعترافية ، لا تترك أى خطيئة ، ولكنها لا تقتل أية أعذار . كان هدفه العلقسى ، الشبيه بتناول القران ، هو تحويل الحيز العادى إلى جبال ، هو ما عرفه توماس الأكويين بأنه « تمتع ومبج » ...

إنه يذكرونا بأن الحياة كوميديا إلهية مقدسة ، وأن الأدب فكاهة ساعرة وعمل جاد ...



الدوريات الفرنسية

٢

□ حامد طاهر

حوار مع جارسيا ماركيز

كان ظهور الرواية السادسة *Chronique d'une mort annoncée* تاريخ موت أعلن عنه ، لكاتب كولومبيا الشهير جارسيا ماركيز حدثا مهما - إن لم يكن فريدا - في مجال النشر العالمي ، فقد طبع منها في بلد الكاتب نفسه أكثر من مليون نسخة ، وفي كل من الأرجنتين وأسبانيا مليون نسخة أخرى ، أي أن ما طبع منها - في وقت واحد - جاوز المليونين . وهذا حدث لا مثيل له في تاريخ النشر الأدبي حتى عصرنا الحاضر . كذلك فإنه لم يمض على صدور الرواية باللغة الأسبانية التي يكتب بها ماركيز أكثر من سبعة أشهر حتى كانت قد ترجمت إلى اثنتين وثلاثين لغة في العالم .

وقد خصصت «المجلة الأدبية

Magazine Littéraire

الفرنسية في عددها رقم ١٧٨ (نوفمبر ١٩٨١) ملفا كاملا عن ماركيز بهذه المناسبة ، تناول مختلف الجوانب في أعمال الكاتب ، مع الاهتمام على وجه الخصوص بموضوعي «الموت والعنف» اللذين يسيطران على إنتاجه ، كما نشر فيه بعض كتاباته الصحفية والنقدية الأخرى ، بالإضافة إلى أكثر من «مقابلة» أجراها معه بعض الصحفيين .

ومن أهم ما يحتوي عليه الملف بيلوجرافيا بأعمال الكاتب ، التي نقلت إلى اللغة الفرنسية . وسوف نكتفي - هنا - بترجمة عناوينها :

- مائة سنة من الوحدة .

- غريف البطريق .

- القصة الرهيبة والحزينة لايرنديرا الساذجة ، وجدتها الشيطانية .
- جنازة الحيلة .
- قصة طروق .
- لا خطاب للكولونيل .
- تاريخ موت أعلن عنه - وهي الرواية التي قال عنها ماركيز :

«إنها أفضل رواياتي ، لأنها هي التي استطعت أن أسيطر عليها أكثر من أية رواية أخرى» . وعندما سأله الصحفي الذي أجرى معه حوارا شائقا حول هذا الموضوع :

- أليس من المجازفة - بعد نجاح رواية «مائة سنة من الوحدة» - تصرّحك بأن هذه الرواية التي تظهر الآن هي أفضل رواياتك ؟
أجاب ماركيز قائلا :

- إننا نعتقد دائما أن أحسن كتاب هو آخر ما كتبناه ، لكنني أعتقد أن هذه الرواية «تاريخ موت أعلن عنه» هي أحسن مؤلفاتي ، بمعنى أنني نجحت في أن أصنع فيها ما أردته على وجه الدقة . إن الروايات ، وهي تتخذ طريقها ، تريد أن تفلت من أيدي الكتاب ، لكن الشخصيات ماثبت أن تشكل بنفسها حياتها الخاصة ، وينتهي بها الأمر إلى صنع ما يبدو لها حسنا . وبالنسبة لي ، لم تكن لي سيطرة شبه مطلقة على أي رواية مثلاً حدث لي في هذه الرواية . ويحتمل أن يكون ذلك راجعا إلى موضوعها وحجمها ، فالموضوع صارم للغاية ، وهو مبني تقريبا على غرار الرواية البوليسية . أما بالنسبة إلى الحجم فهذه الرواية قصيرة جدا . وأنا راض كل الرضا عن

النتيجة . وأعتقد أن أحسن رواياتي السابقة كانت هي «لا خطاب للكولونيل» ، وليست «مائة سنة من الوحدة» ، وقد قلت هذا الرأي كثيرا جدا . أما الآن فأعتقد أن أحسن رواياتي هي هذه «تاريخ موت أعلن عنه» .

س - هل تعتقد أن النقد سيوافقك على ذلك ؟
ماركيز - بالنسبة للنقد .. لا أعرف ، أما القراء ، فيبدو أن أدنى شك .

س - كيف ولدت رواية «تاريخ موت أعلن عنه» ؟
ماركيز - إن هذه الرواية ترجع إلى ثلاثين سنة ماضية . وكانت نقطة البداية واقعية : حادثة قتل في إحدى قرى كولومبيا . وكنت قريبا جدا من شخصيات المأساة في اللحظة التي أردت فيها أن أكتب بعض القصص . لكنني لم أكن قد نشرت بعد أولى رواياتي . وقد قدرت في الحال أنه قد وقع تحت يدي مادة هائلة للغاية ، لكن أُمي طلبت إلى ألا أكتب هذه الرواية مادام بعض أبطالها على قيد الحياة . واستشهدت لي بأسمائهم . وقد عدلت عن المشروع ، وظلت حيث أن المأساة قد انتهت ، لكنها استمرت في التطور ، وحدثت بعدها أمور . ولو أنني كنت قد كتبت ساعتها ، لانتقدت الرواية كثيرا من العناصر الأساسية ، التي تعين - بصورة أفضل - على فهم القصة .

س - متى قررت أن تكتبها ؟

ماركيز - منذ خمس سنوات ، عقب الانتهاء من رواية «غريف البطريق» ، عندما توفي أبطال الرواية ، الذين استشهدت أُمي بأسمائهم . وقد طلبت مني ذلك لأنها اعتقدت حيث أنني سرف أكتب

«ريورتاجا» عن الحادثة. والمهم الآن هو أن ترى أن الرواية التي نتجت عن هذا الواقع، لعلها به. من - هل هناك بعض التكنيك الصحفي في هذه الرواية؟

ماركيز - لقد استخدمت تكنيك الريورتاج، لكن في الرواية، لا يلقى من المأساة نفسها، أو من الشخصيات، سوى نقطة البداية: البناء، إن الشخصيات لا تعمل أسماءها الحقيقية، والوصف لا يتطابق مع المكان. لقد تحول كل شيء بطريقة شاعرية. الوحيدون الذين ظلوا كما هم، هم أفراد أسرى، بعد أن سمحوا لي بأن أفعل ذلك بالنسبة إليهم.

من الطبيعي أنه سوف يمكن التعرف على شخصيات حقيقية من الرواية، لكن ما يهمني - ويجب، في رأيي، أن يهتم النقاد - إنما هو المقارنة بين الواقع والعمل الأدبي. من - ألا تسمح الرواية هكذا بتطبيق لعبة الفوازير (من ينطبق عليه هذا؟)

ماركيز - لقد حدث هذا حقا، فقد ظهرت الرواية يوم الاثنين الماضي، ونشرت مجلة من بوجوتا ريورتاجا حول المكان الذي وقعت فيه أحداثها، مع صور فوتوغرافية، قيل إنها لأبطالها.

ومن الناحية الصحفية، قامت الجريدة في رأيي بعمل ممتاز، لكن الزائع هو أن المأساة التي رواها الشهود مختلفة كل الاختلاف عن روايتي. وكلمة وكل الاختلاف، ليست هي الكلمة المعادلة على وجه الدقة لما أريده. إن نقطة البداية واحدة، لكن

التطور مختلف. إنني أزعج أن مأساة كتابي أحسن، فهي أكثر ترويضاً، وأصلب بناء.

من - في لقاء سابق معك، قلت إن العنف هو الموضوع الرئيسي لهذه الرواية؟

ماركيز - لا أتذكر أنني قلت هذا، لكنني أعتقد أن العنف ظاهر في كل رواياتي. إن العنف - في أمريكا اللاتينية، وخصوصاً في كولومبيا - بعد ظاهرة ملازمة لتاريخها كله، وهو «شيء» أتناول من أسبانيا. العنف هو «القابلة» التي تولد تاريخنا! من - توقفت عن النشر لأسباب سياسية، ثم عدت تنشر لأسباب ذاتية، فما الدور الذي يجب أن يقوم به كاتب أمريكا اللاتينية؟

ماركيز - أول واجب ثوري للكاتب هو أن يكتب جيداً، أن ينتج أدبا يسهم في البحث عن هويتنا. إن ما يحدث في أمريكا اللاتينية دقيق للغاية، ونحن - الكتاب - لا يمكننا أن نقتنع بالكتابة، لأننا نجد أنفسنا نتحول تحولاً بالغ السرعة إلى الصراع، حتى دون أن نريد، بل لأن أحدا جاء في بساطة بطرق بابنا، ويسألنا معروفاً!

من - كيف تفسر نجاح رواية، ذات طابع أمريكي محلي جداً، في قارات أخرى؟

ماركيز - إنه يعود إلى أنني لم أخدع في هذا التصور للواقع. وأنا أفسر الواقع الأمريكي - اللاتيني بكثير من الإخلاص الذي يمس القلوب في أي مكان. وقد تسلمت رسالة من امرأة قروية ألمانية، قرأت كتبي المترجمة، وتقول فيها إن القصة التي أرويها هي قصة قريبها. وهذه هي المشاركة التي لأفهمها.

من - مواقفك الثورية لم تمنعك من إقامة علاقات مع البرجوازية العالمية في بلادك؟

ماركيز - إن لي أصدقاء من كل الطبقات الاجتماعية، وهذا هو السبب في أنني معرض للهجوم، لأمن اليسار فحسب، بل من الأقلية الحاكمة كذلك. وأعتقد أن هذه العلاقات لا يمكن أن تستمر بلا نهاية، كما تنتهي الظروف بالانقطاع، لكن هذه اللحظة، وفي كولومبيا، لم تأت بعد... في شيل، حدث هذا في المرحلة الأخيرة من حكومة الليندي. وبابلونيرودا، الذي كان يشيخي كثيراً في إقامة الصداقات، حيث كان ذلك ممكناً، قد ندم على ذلك. وأنا أتذكر أنه عندما كان في باريس، عرض عليه تقرير عن الحالة الداخلية في شيل، استطاع أن يتبرع منه هذا التعليق: «أية خسارة! لم يعد يمكن تناول الطعام مع هؤلاء الرجعيين، مع أنهم كانوا مهذبين جداً!!».

من - صورتك في حياتك الشخصية تتعارض غالباً مع مواقفك الإيديولوجية؟

ماركيز - إننا نحاول أن نقوم بالثورة لكي يعيش كل الناس حياة أفضل. ولأسباب شخصية، وعرفت الآن كل مزايا البرجوازية عندما تكون الطبقة الحاكمة، وأعتقد أنه ليس لديها الحق في هذه المزايا، فقد اغتصبها، وهي من حق الجميع. ليس هناك أدنى سبب لكي أتنازل عن هذه المزايا، إنني أحب اللحم الجيد، والخمر الجيدة، وأحب السفر بصورة مريحة. ومن أجل هذا كله، يجب أن تقوم الثورة، لكي يعيش الناس كلهم كما يحلو لهم.

حوار مع ميشيل تورنييه

ما الأدب؟ وما علاقته بالفلسفة؟ وما قيمة الكتاب؟ وكيف يشارك القارئ في صنعه؟

هذه هي الأسئلة التي تعود فتشغل الجو الثقافي في فرنسا حالياً. وما نحن أولاء نلتقي بثلاثة كتب، تصدر تقريباً في وقت واحد، وتدور حول تلك الموضوعات، لكنها تناوئها بالطبع من وجهة نظر حديثة. وإذن فليس المقصود هنا تحديد مفهوم الأدب عموماً، بل تقديم وجهة نظر العصر الذي نعيش فيه في هذا المفهوم.

من: ما الأدب؟

تورنييه - إن هذا يذكرنا مباشرة بسارتر

من: لكن إذا كان سارتر، منذ أربعين سنة، قد طرح السؤال، وأجاب عنه الإجابة التي نعرفها جميعاً (الأدب التزام)، فإن هذا السؤال يعود لي طرح نفسه من جديد، متطلباً إجابات مختلفة كل الاختلاف. فثلاً يقول سارتر إن النادر يستخدم كلمات، وهذا يتضمن نظرية في اللغة نخترها إلى درجة عالية من الصفاء. أما الآن فلا أحد من الكتاب يوافق على ذلك.

لقد نشر جوليان جريك كتابه
en lisant, en écrivant

كما نشر La Vérité Littéraire الحقيقة الأدبية، وأخيراً نشر ميشيل تورنييه Le Vol du Vampire: طيران الهامة.

وفي حوار أجبرته عليه مجلة Magazine Littéraire الفرنسية، مع ميشيل تورنييه دار الحديث حول عدد من المسائل الأدبية المهمة، وفي مقدمتها هذا السؤال:



تورنيه - الكلمات تابعة ، بدرجات مختلفة ، للأجناس الأدبية التي تستخدم فيها ، فالصيغة الرياضية تمثل أقصى درجة من استبعاد الكلمة ، والتحكم فيها ، ثم - في تدرج نازل - تأتي العلوم ، وعلوم الحياة ، ثم التاريخ ، ثم التراجم الروائية ، ثم الرواية ، وأخيراً تتناقص درجة استبعاد الكلمة إلى أدنى حد في الشعر .

في القمة ، لا توجد الكلمة من الناحية العملية ، وهي لا تخرج عن أنها مجرد أداة طيعة ، مثل القفاز في اليد . أما في القاعدة ، فالكلمة تمثل دائرة . ومن ناحية أخرى فإن هذا التدرج يؤكد عملية الترجمة ، فبالنسبة إلى الصيغة الرياضية ، ثلاثي مشكلات الترجمة نهائياً ، في حين تتضخم هذه المشكلات في الشعر إلى حد استحالة القضاء عليها . والدليل على ذلك أنه من الممكن كتابة قصيدتين ، في لغتين مختلفتين ، حول موضوع واحد ، لكننا لا يمكن أن نترجم بدقة قصيدة واحدة !

في النثر ، نجد بالتأكيد كل الدرجات : فالنثر قد يكون - أولاً يكون - شعرياً ، والكلمات قد تكون ، أولاً تكون ، لوزجة ، ثقيلة ، جوهريّة . أما بالنسبة إلى سارتر ، فقد قلت عنه في كتابي إنه لا يخرج شيئاً على مستوى اللغة ، يقنع باستمارة النثر الروائي الذي قدمه له كل من زولا ، وموباسان ، وفلوبير ، وبلزاك .. هذا في حين نجد أمثال بروسست و سيلين يجترعان حقيقة على مستوى اللغة .

س : لهذا السبب كتبت تقول إن بروسست و سيلين أعظم روايي القرن العشرين ؟
تورنيه - في الواقع ، لا مجال للشك في ذلك . إنها أعظم من سارتر .

س : يبدو لي أنك تنسى جينيه Genet
تورنيه - هذا حق . إن جينيه من جيل سارتر ، وهو حالة موازية ، وعلاقته بسارتر لم تكن بسيطة .

س : لكن ألا يبدو غريباً أن نلاحظ أن سارتر عندما دافع عن اللغة ، قد اعتم بكاتب غابت عنهم نهائياً تلك النظرية ، مثل مالارميه ، وجينيه ، وفلوبير ؟

تورنيه - لأن هؤلاء الكتاب يثيرون له مشكلات . وفي الوقت الذي أمكن فيه الاعتقاد بأن سارتر سوف يزداد اهتمامه بزولا فإنه لم يكتب عنه حرفاً واحداً !

س : تطلق على كتابك عنوان
Le Vol du Vampire
الحامه ، فلماذا ؟

تورنيه - إنه عنوان المقال الأول في الكتاب . وهو عبارة عن تأملات حول القراءة . وفي رأيي أن نشر كتاب يعني إطلاق الهامات في الفضاء . والكتب عبارة عن طيور ، ضامرة ، نازقة ، جائعة ، نهم على

وجعها في الزحام ، باحثة بكل هفة عن كائن من لحم ودم ، لكي تحط عليه ، وتتفخ من حرارته وحياته ، وهذا هو القارئ ! ومادام الكتاب غير مقروء ، فإنه يعد غير موجود ، أو هو موجود - على تقدير - نصف وجود ، أو هو موجود بالقوة ، شأنه شأن لحن موسيقى لم يعزف ..

س : ومثل لوحة لم ينظر إليها أحد ؟
تورنيه - لا ، فاللوحة التي لم ينظر إليها أحد ، يمكن مع ذلك أن تقع عليها عين عابر ، أو طائر محلق .. أما الكتاب الذي لم يقرأ ، فإنه بظل كتاباً لم يقرأ . إن الأمر هنا يتعلق بشئ خفي .

كذلك فإن العمل يولد عندما يُقرأ الكتاب . وليس هذا العمل إلا خليطاً مبهماً من كتاب مكتوب ، أي من إرادة المؤلف ، ومن تحقيقات القارئ ، واستلهاماته ، ومذاقاته ، ومن كل أساس عقل وشعوري لدى القارئ . وهناك دائماً لكل كتاب مؤلفان : هذا الذي يكتبه ، وذلك الذي يقرؤه !

وهكذا يمكننا إقامة تدرج في الفنون : لأنني أعتقد أن مثل هذا التدرج مائل فيها . وأنا أطلق صفة العظمة على الفن الذي يتطلب من المتلقي جانباً مهماً من الإبداع . وأسمي فناً مثل فن السينما ، الذي يحصر المتلقي في نطاق شبح من السلبية المطلقة ، ويضعه في الظلام ، وينومه تنويماً مغناطيسياً لكي يلقمه صورا ، وقصة ليس له فيها أي نصيب من الإبداع - أسميه فناً هزيباً .

لقد أفرغني دائماً سلبية المشاهد في السينما ، وأرى فيها أبشع رمز في مشهد «البرتقالة الميكانيكية» الشهير ، حيث البطل مشدود في قبض نوم بالقوة ، وجالس في مقعد ، وهو مضطر إلى أن يشاهد الفيلم ، مع ملقط (ملقاط) طهي لكي يحتفظ بعينيه مفتوحتين ، ومعرضة تقوم بانتظام بترطيب قرنية عينه ، وذلك لأنها - نتيجة لعدم إغاض الجفون - تجف بدون تعويض !!

وفي المقابل لذلك هناك قارئ القصيدة . وهنا أنفق مع بول فاليري الذي قال : إن الإلهام ليس هو الحالة التي يكون فيها الشاعر الذي يكتب (تصوراً روائياً) ، لكنها الحالة التي يأمل الشاعر أن يضع فيها قارئه . وحينئذ يكون الملهم هو ذلك الإنسان الذي سوف يقرأ القصيدة ، لأنه في الحقيقة يحتاج إلى إلهامه ، حتى تصبح القصيدة كما هي عليه في الواقع .

وقد يتبع نصيب الإبداع لدى القارئ ، حتى يجاوز أحياناً إبداع المؤلف نفسه .

وهناك مثال مذهش يقدمه لنا بيرينيس Bérénice في بيته الشعري الشهير : وفي الشرق الصحراوي ، ما أشد سأمي ! . فبالنسبة إلى معاصري راسين ، لم يكن لهذا البيت المعنى والصدى اللذان له الآن لدينا . وحتى بالنسبة إلى

راسين نفسه ، فإننا لا نعرف كثيراً ماذا يعني الشرق لديه . لكننا نعرف ماذا يعنيه بالنسبة إلينا نحن ، وكيف أنه قد وصل إلينا عن طريق الرومانتيكية . كذلك «الصحراء» بالنسبة إلى راسين ومعاصريه ، ربما كانت هي وادي شيفريز Chevreuse ، وليس لهذا أدنى صلة بالصحراء Sahara التي توجد في الشمال الأفريقي ، والتي تصورها الآن . أما «السأم» ، فلا شك في أنه يعني لدى راسين الحزن العنيف ، ولم يكن بالتأكيد هو تلك الكآبة ، ولا ذلك النوع من الفراغ الذي توحى به الصحراء . والنتيجة أنه لا يوجد في ذهن راسين بالتحديد شئ مما يعنيه لدينا بيت بيرينيس «في الشرق الصحراوي ، ما أشد سأمي !» .

س : لكن بيت البيت الشعري ؟
تورنيه - البيت الشعري ، نحن الذين نصنعه .

س : فلنتقل الآن إلى كاتب ، شعريه في كتابك ، دون أن تكون قد خصصت له فصلاً معيناً ،

هو كوكتو Cocteau

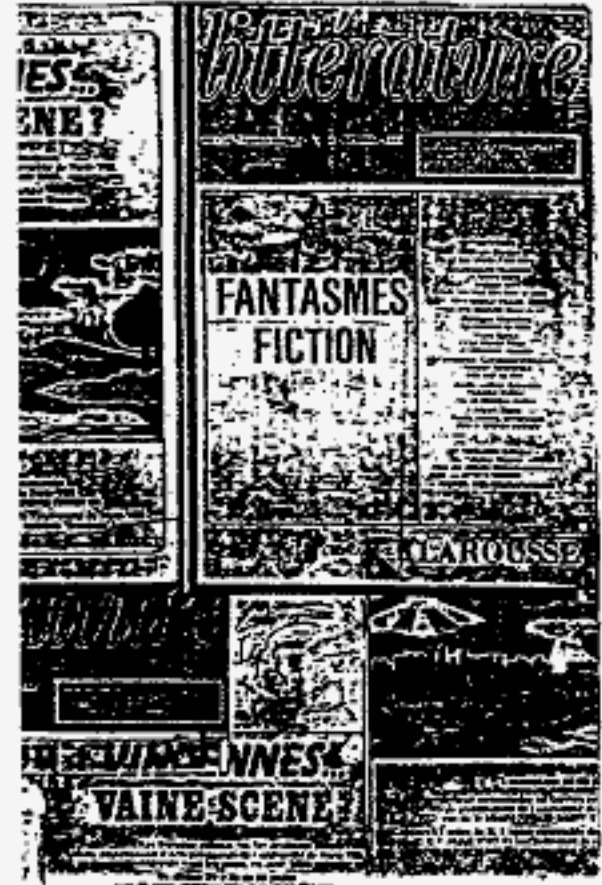
تورنيه - إنني بعيد عن كوكتو لعدة أسباب : فهو قبل كل شئ شاعر ، ولست أنا كذلك . وجانبه الباريقي ، الذي يجعله في قلب المعاصرة دائماً ، يرهقني كثيراً . وأخيراً فإن تصوره للجنس غريب على كل الغربة . لكنني ، مع ذلك ، لا أحفظ لكاتب آخر من الاستشهادات مثلاً أحفظ لكوكتو .

حدث لي عدة مرات ، في أثناء الندوات التي أعقدها في المدارس ، أن أجبته عن السؤال التقليدي ، الذي يطرحه التلاميذ : «ماذا يوجد من الحقيقة في كتاباتك ؟» - باستمارة عبارة كوكتو التي يقول فيها : «أنا كاذبة» ، تقول دائماً الحقيقة » . وهذه في رأيي - عبارة يمكن أن تنفض حياة مفكر بكاملها في فهمها ، وهي - في نفس الوقت - أفضل إجابة عن سؤال التلاميذ !

لكن ما يدهشني حقاً هو القرابة الشديدة بين كوكتو . وأوسكار وايلد : نفس العقلية تقريباً ، وربما كانت أكثر دقة لدى كوكتو . عندما يقول أوسكار وايلد : «احذروا من الجريمة» ، لأنها تؤدي بسهولة إلى السرقة ، وبين السرقة والنفاق لا توجد إلا خطوة واحدة !! ، أو يطرح نظرياته حول الطبيعة التي تحاكي الفن - فإنه يكون قريباً جداً من كوكتو ، لكنه لا يبلغ بعض القسم التي توصل إليها هذا الأخير ، الذي سئل عما يمكن أن يحمله من منزله ، إذا شئت فيه النار ، فكانت إجابته : «النار !!» .

س : يبدو أن هناك قطبين يتجاذبان تفكيرك : حوض البحر المتوسط ، وألمانيا .

تورنيه - ليس حوض البحر المتوسط كله ، بل الصحراء ، والشمال الأفريقي فقط . إنني لا أنتسب كثيراً لمنطقة البحر المتوسط . وعندى أن البحر هو الخط ، وبصفة خاصة ، أقصى حالات الجزر . في



كتابي اليازك Les Météores كتب صفحة عن الجزر . حاولت فيها أن أقرب كثيرا من لغة الشعر . بأن أعطى الكلمات وزنها . وكثافتها . وتركيزها . وقد علمت - وأنا فخور بذلك - أن هذه الصفحة قد استخدمها مدرسو اللغة في درس الإملاء للتلاميذ في المدارس . لقد سرق هذا كثيرا ، وذكرى ، في نفس الوقت . بما قاله والد مارسيل بانول M. Pagnol . وكان مدرسا في مدرسة ابتدائية : « أناقول فرانس : أي كاتب عظيم ! إن كل صفحة مما كتبه تصلح إملاء » !!

البحر . هو الجزر . الامتداد العظيم للرمل المبتل . والأعشاب التي يقدفها على الشاطئ . والصحور الناشئة من الماء . والانعكاسات . والظن . أما البحر الأبيض المتوسط فليس إلا بركة صغيرة شهرد الاستحمام ! لكن هناك الصحراء .

من : ومع ذلك . فالصحراء هي عكس البحر المتوسط .

تورنييه - لكنها أيضا الجنوب . إن لدى مشروع رواية عن عامل مهاجر ، يرحل من واحة في الجنوب ، وليس من وهران ولا من الجزائر .

ومن ناحية أخرى ، فإن الصحراء ليست إلا اختراعا من جانب الميثولوجيا الفرنسية الأصيلة . وأكد أقول إن الجزائريين والموريتانيين لا يعرفون ما الصحراء ، بل إنها بالنسبة إليهم ليست سوى العدم ، والفراغ . لكنها بالنسبة إلى الفرنسيين تمثل كل الكتاب الذين تحدثوا عنها ، وجرت أحداث رواياتهم وأعماهم الفنية إلى العمق ، وأنا أيضا أحمل في نفسي صحراي !

س : ريثيا ؟

تورنييه - يحتوي كتابي « طيران الهامة » في أكثر من ربيع ، إن لم يكن في نصفه . على نصوص تتعلق بألمانيا . ألمانيا هي ثقافتى ، وبخاصة الجانب الفلسفى منها قبل الجانب الأدبى . لقد كانت الفلسفة هي دليل إلى ألمانيا . ثم وصلت بعد ذلك متأخرا إلى الأدب الألمانى . حيث قرأت نوباليس . وكلايست . وتوماس مان . بعين فلسفية .

وقد وجدت في كتابى ، أستاذى في مرحلة الدراسة الثانوية . موريس دى جاندباك ، الذى درس فى الفلسفة . وكذلك الأدب . وهو الذى علمنى أن عين الفيلسوف التى تقرأ الأدب أسمى من نظرات أستاذة الأدب الذين لا يعرفون الفلسفة . لذلك عندما انتقلت في العام التالى إلى جامعة السوربون . لم أنعمل كثيرا أن أتابع محاضراتهم المزعجة .

س : قد يكون السبب في هذا أنه في كل مكان . كما في فرنسا . يغشى المشتغلون بالأدب من التمرض كثيرا للأفكار ؟

تورنييه - لكننى سأعطيك مثالا لفكرتى في هذا الصدد . حضرت درسا في الأدب عن ألفريد دى موسيه . واستشهد الأستاذ بآياته :

Dans Venise la rouge
Sous un bateau qui bouge

في فينيسا ، اللون الاحمر

تحت قارب يتحرك

ثم راح الأستاذ يستعرض معظم قصائد الشاعر ، محاولا البحث عن قافية تنتهى ب ouge - وكنت ساعنها في الثامنة عشرة من عمري . ولم أصدق أذى .

لكن إلى جانب ذلك ، كانت هناك محاضرات حول كيركجارد ، وكالكا ، وسارتر .. سارتر الذى يعد أروع مثال للفيلسوف الذى كتب الأدب . وقد كان هذا - كما ترى - شيئا مختلفا عن القافية ouge - !!

أنتمى في كتابى « طيران الهامة » أن يشعر القارئ بعين الفيلسوف تلك . هناك مثلا فصل عن كانط Kant وإذا سئلت عن أفضل فصول الكتاب لقلت إنه هو هذا الفصل . ومع أنه عن الفلسفة ، فإنه يستطيع أن يعلم أولئك الذين يقرأون الأدب ويحبونه . ألا يعد التناقض الرباعى للجميل Beau وللرائع Sublime ضروريا لفهم الأدب ؟ تلك أدوات أساسية لا تخدع أبدا . وعندما يقول كانط : « إننى أطلق الرائع على ما هو ، بصورة مطلقة ، كبير ، فتلك حقيقة عبقريّة ، لأنها دائما متناقضة ، حيث أى كبر بعد أمرا . نسييا ، لأن الشئ الكبير بصورة مطلقة متناقض في الأشكال والصور . فالعاصمة رائعة ، والصحراء رائعة ، والسماء المرصعة بالنجوم رائعة . وكل هذه الأشياء كبيرة .

ومرة أخرى ، ألسنا هنا بعيدين عن القافية التى تنتهى ب ouge - !!

س : المأساة هي أن جزءا من النقد الأدبى مازال غير مهم إلا بالقافية ouge - .

تورنييه - بكل أسف . ومع ذلك ، وربما استخلص هؤلاء النقاد شيئا من تلك القافية . أما عندما لا يستخلصون شيئا . فسوف يكون أمرهم مدعاة للسخرية .

س : فيها يتعلق بألمانيا . لقد فت بعمل مونتاج من النصوص حول الأدب الألمانى كلايست وانتحاره مع هيرنيت . وربما لا توجد معلومات مماثلة في أى نص آخر حول كلايست .

تورنييه - أليس هذا طيبا ؟ لا يوجد سطر واحد من عندي . ولم أجد الرغبة في كتابة مثل هذا السطر . إننى أمتلك محلدين باللغة الألمانية يتضمنان إنتاج كلايست ووثائق حوله . وقد اخترت . وركبت . وترجمت عددا من فصولها . كذلك فقد ذهبت إلى ألمانيا ، لزيارة قبر كلايست .

كان كليست منحرفا كبيرا . وقد قيل إنه كان عاجزا من الناحية الجنسية . وقد يكون هذا محتملا . لكنه لا يهم كثيرا . المؤكد أنه توصل إلى فكرة أن الطريق الوحيد لممارسة الجنس مع امرأة هو أن يقتل نفسه معها . وأن يرقدا معا في نعش واحد . وهذا هو منتهى الانحراف !!

س : إذا سألتك - بعد أن عرف سارتر الأدب بأنه التزام - كيف تعرفه أنت . لماذا تقول ؟ ألا يكون هذا نوعا من النقاش حول ما هو أساسى . وما هو فرعى ؟

تورنييه - ربما . لكن في تصورى أن الأدب « درس في إجابة الحياة » . تصور معى إنسانا متفقا يزور فينيسيا وهو يعمل معه كل الذكريات الأدبية التى تستدعيها وتثيرها في نفسه تلك المدينة - ألا يكون هذا شيئا مختلفا كل الاختلاف عن إنسان آخر يزورها دون أن يكون معه شئ من ذلك ؟

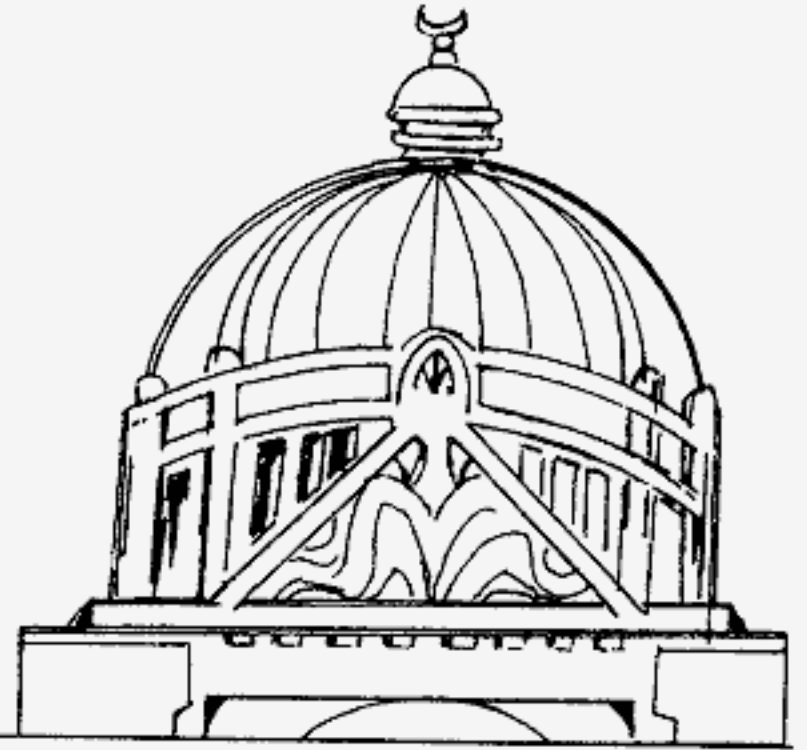
كذلك فإن عملية التطابق بين كائن تراه في الحياة اليومية ، وشخصية روائية مماثلة - يمكن أن تساعدك كثيرا على فهم ذلك الكائن .

إن الأدب بعيد تشكيل الحياة اليومية . وهذا هو تعريف الحكمة . والحكمة ضرب من المعرفة يتغلغل في حياة كل يوم ، وكل الناس . وكل الأماكن .

ولست أفهم مطلقا أن إنسانا عاش حياته على نحو مركز - طريق تأمله الداخلى في الأدب . وفي الروائع الفنية - لا يمتلك حياة جميلة !

وأخيرا فإن القراءة تنور ما هو يومى le quotidien

الرسائل الجامعية



أثر التحولات الاجتماعية في الرواية الحديثة في سوريا

ويستمر حتى هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، وهي فترة شهدت الوحدة مع مصر ، وما رافقها من إنجازات وقرارات اجتماعية ، أدت إلى انحصار سيطرة فئات ، وظهور فئات اجتماعية جديدة ، أما التحول الثالث فيتمثل في هزيمة ١٩٦٧ ، التي بعدها الباحث انتكاسة لحركة التحولات الاجتماعية ، وفي ضوء تطور شكل المجتمع في هذه المراحل الثلاث يتصور الباحث تطور الشكل الروائي في سورية ، وإن كان المجتمع السوري فيها يرى لم يشهد تحولات اجتماعية جذرية ، وذلك إذا سلمنا معه بأن التحولات الاجتماعية تعني تغيراً في العلاقات الاجتماعية ، وأن هذه العلاقات تتغير بتغير علاقات الإنتاج ، ذلك أن التحولات الاجتماعية في سوريا كانت تحس علاقات الإنتاج ، ولكن بشكل لا يؤدي إلى تغييرها جذرياً .

وفي الفصل الثاني يعقد الباحث دراسة اجتماعية للأصول الطبقية التي انحدر منها الروائيون ، وهو يرى أن هذه الأصول كان لها أكبر الأثر فيها يكتبون ، بل إنه يرى أن الفروق بين أجيال الروائيين إنما تكمن في الأصول الطبقية التي ينتمون إليها .

والفصلان الأول والثاني - بهذا الشكل - يدخلان مجازاً ضمن فصول الدراسة ، ويفتحان أسوار الدراسة الأدبية اقتحاما ، فكلا الفصلين أقرب إلى البحث في تاريخ البرجوازية السورية والإقطاع ، وصراعها معاً ، وسيطرة كل منهما على الحكم ، مع تأكيد أن الأدب انعكاس لذلك الصراع المادي طبقاً لرؤية الباحث .

الرسالة تقدمها الباحث شكرى عزيز الماضى للحصول على درجة الدكتوراه في الأدب ، وموضوعها « أثر التحولات الاجتماعية في الرواية العربية الحديثة في سوريا » ، من آداب القاهرة ، وأشرفت عليها الأستاذة الدكتورة سهير القلماوى .

تتكون الرسالة من تسعة فصول ، بعد انفصالان الأول والثاني منها تمهيداً للدراسة ، يتناول العلاقة بين فن الرواية والتحولات الاجتماعية التي مرت بسوريا ، وهي تحولات اجتماعية وسياسية وثقافية ، يعتقد الباحث أن لها تأثيراً في المسار الروائي ، وأنها تلقى الضوء على الظاهرة الروائية ، كذلك وقف الباحث عند أثر التحولات الاجتماعية في نوعية الكتاب والجمهور ووظيفة الرواية ، موضحاً أن هناك ثلاثة أجيال من الروائيين يتمايزون اجتماعياً وثقافياً ، كما بحث أثر التحولات الاجتماعية في زيادة الإنتاج الروائي واتساع حجمه ، والتحول الاجتماعي الذي يتحدث عنه الباحث ، هو ذلك التحول الذي يؤدي إلى إحداث صدع في البناء الاجتماعي ، ينتهي إلى تشكيل المجتمع في صورة جديدة ، وهي تحولات تتميز بالسطحية في العالم العربي ، أما العامل الاجتماعي فهو عامل سياسي واقتصادي وثقافي ، وقد انتهى الباحث إلى تحديد ثلاثة تحولات اجتماعية مر بها المجتمع السوري ، وأدت إلى تشكيله في صورة متميزة ، الأول منها من ١٩٣٧ إلى ١٩٥٧ ، وقد شهدت هذه المرحلة نشوء البرجوازية وهيمنتها على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية ، والثاني يبدأ من ١٩٥٨

ما العلاقة بين الأدب والمجتمع ؟ وما معنى العبارة التي تقول إن الأدب تعبير عن المجتمع ؟ ... وهل الأدب في أي زمان ومكان مرآة صادقة تنقل أحوال المجتمع نقلاً حرفياً ... ؟ يقول أحد الكتاب : « إن هناك تبادلاً في التأثير والتأثر بين الأديب ومجتمعه في إنتاجه الأدبي ، لكن الكاتب لا يملك إلا أن يعبر عن تجربته وفهمه العام للحياة ، فالأديب حين يتأثر بالمجتمع يتخذ لنفسه دائماً موقفاً فكرياً من مجتمعه ، ومن هنا فقط تأتي الفرصة لأن نقول إن الأديب يؤثر في مجتمعه ، إنه يعيش في مجتمعه ، ولكنه لا ينتج أدبه إلا في الحالة التي تستقل فيها ذاته عن هذا المجتمع ، متخذة موقفاً فكرياً خاصاً به .

والمقصود الاجتماعي للعمل الأدبي - بهذا المعنى - لا يستمد في الحقيقة من واقع الحياة في المجتمع ، بل من موقف الأديب الفكري من الحياة في هذا المجتمع ، فالعمل الأدبي ذو المضمون الاجتماعي هو العمل الذي يضيف إلى مجموعة القيم الحاصلة قيمة جديدة قد تلغيها أو تعدل منها ، وهنا يأتي الحديث عن أثر الأدب في المجتمع ، فهو بما يقدم إليه من قيم جديدة يساعد على تغيير شكله ... »

والرسالة موضوع العرض في هذا العدد تحاول دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع ، لكن صاحبها ينظر إلى الأدب بوصفه أحد « إفرازات » المجتمع ، أو على حد تعبيره « أحد الأبنية التي تتأثر بعلاقات الإنتاج في المجتمع وتؤثر فيها » .

وإذا كان الباحث منذ البداية قد تبني تعريف ماركس لدور الفن في المجتمع ، والرواية والأدب جزء منه ، وهو دور يراه أصحاب المادية التاريخية ذا تأثير كبير في المجتمع بوصفه أحد الأبنية «الفوقية» ، كما أنه يسهم في تطوير الأبنية «التحتية» أو تغييرها أو هدمها ، فإن القارئ للرسالة يفاجأ بأن الباحث قد جعل الأدب برمته محصلة للبناء التحتي ، لا يمكن أن يوجد إلا بوجوده ، فهو المتغير الأصل في نشأة هذا النوع من النشاط البشري . فالأدب مثله في ذلك مثل غيره من الأنشطة التي تخضع تماماً لعلاقات الإنتاج المادية في المجتمع . ومن هذا المنطلق الماركسي يوصل الباحث كل فصول الرسالة تقريباً . فقد خصص الفصل الثالث بأكمله لهذه الأصول التحتية وتغيراتها وتأثيراتها ، لا في الأدب فحسب ، بل في الجمهور ، وفي الأدب نفسه .

وفي هذا الفصل تناول الباحث الرؤية الذاتية . دارساً أثر التحول الاجتماعي في ظهور الرؤية الذاتية . ومظاهر انعكاس هذه الرؤية على الشكل الروائي في سوريا في الفترة ١٩٣٧ - ١٩٥٧ ، وفيها يتبع لجوء الكتاب العرب إلى الغرب لاختيار نماذج سلوكية وإبداعية ، وكيف أن تأثر الروائيين السوريين بالأدب الغربية كان أساسه الاختيار الاجتماعي . وهنا يلجأ الباحث مرة أخرى إلى المقولة الاجتماعية ، فيرى أنه من البديهي أن يختار الروائيون ما يتلاءم وتصوراتهم وأوضاعهم ورواهم ، أي إن القربة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية هي التي أثرت في عملية الاختطاف ، في نهاية الأمر ، وهي التي ستؤثر في رؤى الكتاب واختيار الموضوعات . وفي الشكل الفني كذلك . فهو إذن يرى أن الرؤية الذاتية القائمة على قطع العلاقة بالواقع الاجتماعي تنعم بنوع من الصراع الداخلي ، أو هي صراع تجريدي بين الفرد وقوى الطبيعة أو التقاليد . ويتج عن ذلك أن المشكلات تصبح مجردة ، لأنها غير محددة بزمان أو مكان . وتصبح الحلول وهمية .

« وإذا كانت الحركة الروائية تسير خارج العلاقات الاجتماعية فإنها تفقد ديناميتها ، ولابد من أجل دفع مسارها واستمراريتها ، من اللجوء إلى قوى خارجية . ولذلك يتدخل القدر والمصادفات في بناء الأحداث وفي سلوك الشخصيات ومصيرها كذلك ، وتصبح الشخصيات مفصولة عن إطارها الزماني والمكاني بسبب غياب البيئة ... » وهنا نلاحظ أن البيئة لا تؤثر فقط في رؤية الأدب ، بل يصل بها الأمر إلى حد التأثير في تكتيك العمل الفني نفسه . فالشخصيات - كما رأينا - تصبح بعيدة عن علاقات الإنتاج ومستطحة لا عمق فيها ، وتصير أشبه بدمى تحركها يدا الكاتب . وعندئذ يهيمن على الرواية صوت واحد ، ولغة واحدة ، في الرد والحوار ، هما صوت المؤلف ولغته . وتزداد الصلة بين الشخصية المركزية وشخصية الكاتب ، لأن « إغفال الواقع لا يبق أمام هؤلاء

الروائيين مجالات سوى اتخاذ تجاربهم الذاتية محورا لأعمالهم الروائية » . ولذلك تقترب هذه الأشكال الروائية من السيرة الذاتية ... ص ٤٧ .

هذه الأحكام النقدية وصل إليها الباحث حين تناول بتحليل أعمال ثلاثة من الروائيين هم « شكيب الجابري ، وخير الدين الأيوبي ، وحبيب كيالي » . وقد حاول أن يبين التطور الذي أصاب الأشكال الروائية على أيديهم بفعل التطور الاجتماعي في الشكل والتقنية . وهو يطبق رؤيته المادية الجدلية على هؤلاء الكتاب ورواياتهم . فيقر مثلاً عجز بطل قصة « قلوب » للأيوبي عن المضي في دراسته ، وانجذابه إلى العمل الحر ، بعد أن ورث ثروة عمه المتوفى ، بأنه « يمكن أن يكون امتداداً لموقف البرجوازية العربية من العلم ، وهي التي عجزت عن إنجاز ثورة صناعية » . وبالتالي نهضة علمية وفكرية بسبب ظروف نشأتها وصراعاتها ... وإذا صح هذا فإن خير الدين الأيوبي يبدو ممثلاً للشرائح البرجوازية المتخلفة ... !!

وحين يتعرض الباحث لنوعية الرؤية الذاتية في هذه الأعمال فإنه يسجل أنها رؤية ضبابية مضطربة أدت إلى تولد حلول وهمية عاجزة للأعمال الثلاثة . وتنعكس هذه الرؤية العاجزة على البناء الروائي فيبدو مفككاً ، يشكو من صدوع وشرخات وانكسارات سحابة . فالمكان باهت ، والزمان يخلو من أية وظيفة فنية . والسرد لم ينهض بوظيفته في تحقيق التوازن للبناء الروائي . أما الحوار فهو قليل جداً ، تستخدم فيه لغة واحدة هي لغة المؤلف . وأما البناء اللغوي في روايات هذه الفترة فبناء تغلب عليه البلاغة الشكلية .

والفصل الرابع من هذه الرسالة بعنوان « الرؤية الفردية الوجودية » . ويعني هذا الفصل بتتبع تأثير الرواية السورية المباشر وغير المباشر بأفكار فلسفية تجريدية . وهو لا يؤيد إطلاق مصطلح الرواية الفلسفية عليها ، ولكنه يفضل مصطلح روايات الأفكار ، فهي تنتم بشكل أو بآخر بعرض المناقشات التي تتصل بمشكلات سياسية وفلسفية . كما يتم فيها إسقاط الأفكار الفلسفية جاهزة داخل الشكل الروائي . وهو يرى أن الروائي غالباً ما يتحقق في صياغة تصوراته وأفكاره صياغة فنية ناجحة ، لأن الرواية المستمدة من فكر منزول قد لا تحرك أحاسيس القراء ، ولذا تصبح هذه التجارب الروائية عديمة القيمة في نظر الجمهور . وقد تأثرت معظم الروايات التي صدرت بين عامي ١٩٥٨ ، ١٩٦٦ بالفكر الوجودي بشكل أو بآخر . وتعد تجربة « مطاع صغدي » في « جيل القدر » ، و « ثالر مخترق » من أهم الأعمال الروائية من حيث محاولتها إقلمة الفكر الوجودي ، ومن حيث ربايتها وأثرها في الروايات الأخرى .

وعن الرؤية القومية في الرواية السورية ينحصر الباحث الفصل الخامس . ذلك أن التحول الاجتماعي فرض شروطه من خلال الحدث القومي

التاريخي (الوحدة مع مصر ومنجزاتها) : وهو حدث ترك بصماته على الأشكال الروائية ، فأخذت تنتم بفكرة القومية العربية ، وتدعو إلى التسليح بها في مواجهة الاستعمار وتحالف الإقطاع والبرجوازية الكبيرة . وقد قدم « أدب نحوي » قصته « منى يعود المطر » ليعالج بها قضية الفلاح والأرض في ضوء قرارات الإصلاح الزراعي التي تصورها القصة على أنها قضت على الإقطاع . وحلت أزمة الجفاف . وأعادت حقوق الفلاحين . ثم تأتي رواية (جوفى) لنفس الكاتب ، وهي رواية ترسم طريق الوحدة العربية من خلال تنظيم وحدوى يقوده المثقفون . وأخير تأتي رواية (العصاة) ل« صدى إسماعيل » التي تصور ولادة فكرة القومية العربية من خلال التطور الطبيعي والمنطقي للفكر السياسي السوري منذ بداية القرن العشرين . وطبقاً لمنهج الباحث فإنه يرى أن التكتيك الفني لهذه القصص الثلاثة قد وظف بطريقة ناجحة أحياناً لخدمة القضايا الاجتماعية . وأخفق أحياناً . وأن هذا التراجع بين النجاح والإخفاق إنما يعود إلى طبيعة التحولات الاجتماعية وماراقتها من منجزات اجتماعية غير جذرية .

والفصل السادس . يتحدث عن رؤية الهزيمة في ١٩٦٧ . تلك الهزيمة التي اتمكست في موضوعات الروائيين العرب ، سواء من عاش في أرض المعارك نفسها ، أو الذين عاشوا على أطرافها . فقد تعددت العوالم الروائية تبعاً لتشتت الموضوع وتعدد زواياه . وقد وقفت الرواية السورية عند تفسير أسباب الهزيمة من الناحية العسكرية ، وحاولت رسم طريق تجاوزها بالانصاف بالأرض ، أو بالكفاح الشعبي المسلح ، أو بالرجوع إلى الماضي لتقد الأوضاع التي أدت إلى الهزيمة .

ويرى الباحث أن الهزيمة كانت كاساً لحركة التحولات الاجتماعية لانفرض بالضرورة انكسار في الشكل الروائي ، ويؤكد تبعاً لذلك - نظرياً - أن العلاقة بين الأشكال الأدبية والبناء الاجتماعي ليست آلية أو متوازنة . فالهزيمة وانثاق المقاومة الفلسطينية أثرا بشكل فعال في تسييس الأدب ودفعه إلى أمام .

وفي الفصل السابع طرح الباحث ما أسماه برؤية الريف في القصة السورية . وهو يرى أن صورة الريف ارتبطت في الرواية السورية بطبيعة التحولات الاجتماعية التي عولجت قضية الريف في ضوءها . فن روايات المرحلة الأولى صور الريف على طريقة الرومانسيين ملاذاً للشكوى ، ورمزاً للوئس . وفي المرحلة الثانية في ضوء الإصلاح الزراعي . أما بعد ١٩٦٧ فقد صور في ضوء هزيمة يونيو ، ولقي اهتماماً أكبر ، وعولج بشكل أعمق وأكثر واقعية مما سبق .

أما الرؤية الاشتراكية فقد كانت موضوع الفصل الثامن . وإذا كانت الروايات التي جسدت رؤية الهزيمة قد اقتربت بقليل أو بكثير من الرؤية الاشتراكية ،

فإن هناك كثيراً من الروايات العربية والسورية قد صورت حركة المجتمع وتطوره . ملتزمة بالرؤية الاشتراكية العلمية ، وهي رؤية تفرض على الروائيين الفوص في جذور المشكلات التي يعرضون لها . والكشف عن أسباب الفوضى والفقر والارتباك التي تسود المجتمع . كما تفتح أمامهم مجالاً لرسم طريق الخلاص حسب رؤيتهم . غير أن الباحث يرى تجسيد الرؤية الاشتراكية - روايتها - لابد له من مهاد اجتماعي وسياسي واقتصادي وثقافي ، أي لابد له من تحولات اجتماعية جذرية . لذلك فإن المناخ الاجتماعي بعد هزيمة يونيو كان مهياً لظهور مثل هذا الأدب .

والباحث في هذا الفصل يكاد يعتمد - بصفة خاصة - على روايات الأديب (حنانيه) . فالعمارة الروائية لديه رؤية فنية - فكرية - تسير في تطورها مراحل الصراع الطبقي في سوريا . كما تتسم رؤيته بالعمق والشمول والموضوعية . أضف إلى ذلك أن رؤية حنانيه للتاريخ تقوم على الصراع والدينامية . ويؤكد مساره الروائي على أهمية الانتماء الحزبي والروابط التنظيمية . ويحاول تصحيح مسار المؤسسات الشعبية أما فيما يخص حنانيه يرسم الشخصيات من خلال حركتها وفعلها وحوارها المعبر عن مستواها . ويمكس تطور صور أبطاله تطوراً في وعيها ومواقفها الفكرية . وأخيراً تتسم اللغة الروائية عنده بالبساطة والوضوح . مع قوة الإيجاز وتنوع الدلالات . واقترباً أحياناً من لغة الشعر .

ويستشرf الباحث مستقبل الرواية السورية في فصله الأخير من الرسالة . محاولاً - كما يقول - توضيح المستقبل المتصور لفن الرواية في سورية . وهي محاولة لا تهدف إلى الخوض في تفاصيل هذا المستقبل بقدر ما تهدف إلى تعرف الاتجاهات والمخطوط التي تسير على هديها الرواية في سوريا . فالفن لا يقع خارج حدود الإرادة البشرية ، والظروف الاجتماعية والاقتصادية ، ولذا فن الممكن استشراف مخطوطه العريضة أو الإرهاص بها وإذا كان الفن أو الأدب انعكاساً متفاعلاً مع الواقع الاجتماعي والاقتصادي ، فإن محاولة استشراف مستقبل الرواية لابد لها أن تنطلق من واقع مادي قائم . أي لابد أن تأخذ في الاعتبار ما يمكن أن ترهص به حركة التطور الاجتماعي وحدتها من جهة ، والمسار الروائي في الماضي والحاضر من جهة ثانية . وما يخضع له العالم

كله من مظاهر تقدم التكنولوجيا من جهة ثالثة والباحث يطرح للتحليل الروايات التي تم إبداعها بعد أكتوبر ١٩٧٣ . ليناقش من خلالها الأدب المستقبلي في سوريا . وقد دلت الأشكال الروائية على أن الأحداث العنيفة المتلاحقة التي مرت بالمجتمع السوري بعد أكتوبر أثرت في تسييس الشكل الروائي ، وارتبطت بهذه النقطة - من الناحية الفنية - محاولة الروائيين الاختفاء عن مسرح الأحداث . فهذه الأشكال الروائية اهتمت في الدرجة الأولى بالتركيز على المواقف العامة والأجواء والحالات التي فرضت نفسها ، وهو ما أدى إلى تلاشي الفرد بوصفه شخصية محورية

وبعد ، فالذي لاشك فيه أن الباحث بذل جهداً لا يمكن تجاهله ، ولكن المآخذ التي يمكن أن تؤخذ عليه تأتي جميعاً من الزاوية النقدية التي حصر نفسه فيها . حين طرح هذا الموضوع على مائدة بحثه ، فقد ألزم نفسه منذ البداية بالرؤية الماركسية للفن ، والأدب والرواية ، وعند التطبيق لم يستطع أن يبق بأبعاد هذه الرؤية التي ترى أن الفن هو أحد الأبنية الفوقية التي تتأثر بالأبنية التحتية وتؤثر فيها . في دينامية جدلية نشطة . ذلك أنه جعل الفن تابعاً لذيلا لعلاقات الإنتاج ، والظروف الاجتماعية والاقتصادية . وتصور أن الأدب ينمو بشكل معين إذا توافرت له ظروف معينة . وتعتبر أشكال الأدب بتغير هذه الظروف . ولذلك كان حريصاً على أن يؤكد أن هزيمة يونيو . ونكسة التحولات الاجتماعية . وسقوط البرجوازية ، وإدانة المثقف السوري ، لم تؤد إلى نكسة مماثلة للأشكال الروائية . وحرصه الزائد على نفي التوازي بين الفن وعلاقات الإنتاج ، هو دليل إثبات لصحة ما أقول . ومن هنا أيضاً تصور إمكانية التنبؤ بمستقبل القصة السورية ، انطلاقاً من إمكانية التنبؤ بمستقبل العلاقات الاقتصادية وظواهرها . هذا إذا اتفقنا معه في الأخذ بالنظرية الماركسية في تفسير الأدب .

فإذا نظرنا من زاوية أخرى وجدنا أن مثل هذا التفسير المادي ينفي تماماً ما يسمى بعامل الإبداع الفردي لدى الأديب ، ويرى أن العبقرى والمبدع هما محصلة للظروف الاجتماعية والبيئية ، وهو أمر تكذبه شواهد تاريخية كثيرة . فالأدب نتاج فردي جماعي في وقت واحد ، يبدعه فرد وتلقفه جماعة ، وبها معا يكون الإبداع الأدبي .

والملاحظة الأخيرة على الرسالة أن الباحث قسم فصولها تقسيماً نظرياً يتفق مع نظريته السابقة . فقد قسم الروايات السورية على أساس الرؤى التي تقوم عليها النظرة المادية للظواهر . ذلك أنه افترض أن هناك روايات تمثل الرؤية الذاتية ، وأخرى تمثل الرؤية الوجودية ، وثالثة تمثل الرؤية الاشتراكية ، ونسب أن العمل الروائي الواحد قد يندرج تحت أكثر من رؤية ، وقد لا يدخل ضمن واحدة منها على الإطلاق . وهو تقسيم أدى إلى نقل صورة تغير الحقيقة عن الأدب السوري . فليس صحيحاً أن أديبا مثل (حنانيه) قد وقف رواياته على الرؤية الاشتراكية ، أو أن مطاع صلهدي في رواياته لا يصدر إلا عن الفكر الوجودي القلق ، اليائس ، كما يقول الباحث . وفي رأبي أن السبب في تصوير الأدب السوري بهذا الشكل إنما يرجع إلى الزاوية المعينة . والمفهوم الخاص جداً للأدب ، الذي جسس الباحث نفسه فيه منذ البداية .



الفن القصصي عنزلة حسين

والرسالة الثانية التي نعرض لها تناول «الفن القصصي» عند طه حسين ، وهي رسالة ماجستير تقدمت بها الباحثة العراقية (سها شوكت الخيال) ، بإشراف الأستاذ الدكتور / عز الدين إسماعيل ، إلى كلية الآداب بجامعة عين شمس . والفن القصصي عند طه حسين قد انقسمت الآراء بصدد ما بين مؤيد ومعارض . وقد شن

معارضوه في الخمسينيات من هذا القرن حملات نقدية عنيفة تنتقد تكنيك القصة عنده والحقيقة أن البناء الفني لقصص طه حسين يحتاج من القارئ إلى فهم خاص ، وتقويم يختلف عن تقويم البناء الفني عند غيره من الكتاب . ولعل الرأي الذي نشرته إحدى الأدبيات في ذكرى طه حسين يعبر عن هذه الحقيقة . تقول الكاتبة : ونستطيع أن نقول إن طه حسين

كاتب من نوع خاص ، يفهم أدبه من خلال تراثه كله ، ومساهماته في الفكر بعامة . إن طه حسين روائى بدون شك ... من ذا الذى يقول إن الرواية شكل له قواعده ، وقواعد الرواية تتغير سريعا وكثيرا ؟ . ولا يصير طه حسين أن يكون روائيا من طراز غير مألوف . فهو عبقرية متعددة الجوانب . قد تركت لنا تراثا منوعا .

بهذا المعنى يمكن النظر إلى هذه الرسالة التى دارت أساسا حول فن طه حسين القصصى . وتتكون الرسالة من بابين رئيسيين . يسبقها تمهيد تناولت فيه الباحثة تطور فن الرواية في مصر : محاولة رسم المعالم الرئيسية للرواية المصرية قبل طه حسين . وترى الباحثة أن القصة المصرية تأرجحت بين التراث القديم . والتأثر بالغرب . ثم تناولت إرغاصات القصة العربية الحديثة ، بادئة بتخليص الأبريز للطهطاوى ، ودهم الدين ، لعل مبارك ، وحدث عيسى بن هشام ، للمويلح وغير ذلك . ثم تناولت بعد ذلك القصة في أوائل العشرينيات ، حيث نشر جورجى زيدان قصصه المستمدة من التاريخ الإسلامى . وتورخ الباحثة بزنب ليكل لظهور أول بداية حقيقية للرواية الفنية في مصر . وقد لاحظت الباحثة أن القصة في هذه الفترة قد تأثرت بالظروف العصيبة التى أعقبت ثورة ١٩١٩ ، فقدت روح المقاومة ، وتسرب الإحباط واليأس إلى النفوس . أما لغة هذه القصص فقد غلب عليها الأسلوب الصحفي ، الذى يميل إلى السهولة ، ويصلح المعنى إلى القارئ بأسر الأدوات ، بالإضافة إلى استخدام اللغة العامية في الحوار .

أما في فترة ما بين الحربين ، فقد بدأ التيار الرئيسى للقصة يتجه أساسا إلى محاولة الارتباط بالواقع من ناحية ، والتأثر الحاد بالثقافة الغربية من ناحية أخرى .

وترى الباحثة أن منهج طه حسين قد أثر في كتابات كثيرين من أفراد الجيل الناشئ في الأدب بعامة ، والقصص بخاصة . فقد تمكن الدكتور طه حسين من تكوين أسلوب خاص به ، للكتابة باللغة العربية وآدابها ، التى حصلها من خلال دراسته التقليدية في الأزهر ، ثم تمكن من الاطلاع على الآثار الغربية ، لاسيا اليونانية والفرنسية . وحين طرق باب القصة انعكست آثار المرحلتين السابقتين ، مضافا إليها استجابة الكاتب للعوامل السياسية والاجتماعية والثقافية المعاصرة ، مثلا انعكست فيها فكرة الكاتب عن المثل الأعلى والفن والحركة الفكرية .

والتمهيد - كما نلاحظ - يميل إلى الاستطراد التاريخى ، ولا يقدم جديدا لا نعرفه . أما الباب الأول من الرسالة فقد كان موضوعه مصادر الفن القصصى عند طه حسين ، واتجاهاته العامة . وهو مكون من فصلين : الأول عن دور المؤثرات الثقافية في فن طه حسين القصصى : كالتراث الإسلامى والبيئة العامة

وثقافته الفرنسية واليونانية . وقد قسمت الباحثة هذه المؤثرات إلى قسمين : الأول يتناول دور المؤثرات الثقافية في القصة لدى المؤلف ، والثاني دور هذه المؤثرات في مادة الفن القصصى ذاتها لديه . وعن دور التراث الإسلامى في تكوين طه حسين ، تبدأ الباحثة بالمصادر الأصلية للثقافة العربية والإسلامية التى تلقاها الأديب ، بدءا بالألفية لابن مالك ، وغيرها من المتون ، إلى جانب شغفه بالاختلاط بالبيئات العلمية ما بين البيت والمكعب والمسجد ومحاسن العلماء ، ثم دراسته في الأزهر . وحفظه للقرآن . والملاحظ في هذا الفصل أن الباحثة قد اتخذت من كتاب الأيام لطله حسين مرجعا أساسيا تتعرف من خلاله على ملامح طفولة طه حسين وشبابه ، مع مافى ذلك من خلاف حول الأيام ذاتها ، هل هى من قبيل الفن القصصى ، أم هى سيرة ذاتية ، ومع ما يتفرع من ذلك من خلاف حول قضية الصدق الواقعى والصدق الفنى .

ثم ترى الباحثة أن البيئة العامة أثرت في فكر طه حسين . وهى تقصد بالبيئة العامة بيئة صحيفة الجريدة ، التى أتاحت له أن يقرأ وأن يكتب في آن واحد .

والعصر الثالث هو ثقافته اليونانية القديمة والفرنسية . وقد أتاحت له هذه الثقافة الاطلاع على كتور الأديين اليوناني والفرنسي وفلسفاتها ، وربطت أواصر الصداقة بينه وبين كبار كتاب فرنسا مثل أنفويه جيد ، وبول فاليرى ، وسارتر . لكن طه حسين - كما تقول الباحثة - لم يسمح لهذه الثقافات الغربية أن تستوعبه وتفصله نهائيا عن تراثه العربى ، بل إنه استطاع أن يسيطر بعقله القوى عليها ، وأن يفيد مما يراه ملائما منها .

والباحثة في هذا الجزء من الرسالة تتبنى آراء مجموعة من الكتاب ، عارضة آراءهم في فن طه حسين القصصى والمؤثرات فيه . ولكن هذه المجموعة من الآراء تنسب إلى مدارس نقدية مختلفة ، ومن هنا فقد نجأت أقوالهم وأحكامهم مختلفة ومتناقضة . وأسلمت الباحثة نفسها لهذه الآراء ، ولم تحاول استخلاص رأى خاص بها ، يمكن أن يعرضها من هذا الاضطراب والتناقض . ناهيك عن تناقض هذه المؤثرات في حد ذاتها ، التى لا يمكن لأديب واحد أن يكون قد تأثر بها جميعا بالمعنى الحقيقى للتأثر دون أن يصيبه هو شخصيا الاضطراب ، وهو أمر لم يلاحظه أحد في فكر طه حسين . فعالم طه حسين - كما تقول الباحثة - ينسب إلى الواقع المصرى ، في حين ينسب بناؤه القصصى إلى القصة الغربية . ولكنها تعود لتذكر بعد ذلك (ص ٣٦ ، ٤٠ من الرسالة) أن عالم بعض قصص طه حسين ، يشبه عالم بلزاك وفلوبير وزولا (الملعبون في الأرض وشجرة البؤس) ، وأن بعض شخصيات طه حسين النسائية يذكر بشخصيات كورنى ، وبوليكت ، وهوراس . أما

بخصوص رواياته الإسلامية فهى تقول نقلا عن أحد الكتاب إن طه حسين يتفق مع « شاتوبريان » صاحب عبقرية المسيح ، في المنهج والغاية اللذين من أجلهما كتب طه حسين « على هامش السيرة » و « الوعد الحق » . كما تذكر الباحثة أن استخدام طه حسين للمواقف المعروفة التى تقوم على الصراع بين العاطفة والواجب يشبه المواقف التقليدية في الأدب اليونانى ، وبصفة خاصة في قصى « دعاء الكروان » و « الحب الضائع » . وترجع الباحثة - أخذا برأى بعض الكتاب - هذا التشابه بين بعض مواقف وشخصيات قصص طه حسين مع مثيلاتها من القصص الغربى إلى التأثير والتأثر . وهى تبالح كثيرا حين تتحدث عن فكرة التأثير والتأثر هذه ، إلى حد أنها تتصور مثلا أن الأشباح التى كانت تعاود « آمنة » بطله « دعاء الكروان » هى نفسها الإبرينيات أو ربات الانتقام الإغريقيات ، أو أن موقف آمنة في نفس القصة هو موقف إليكترا المعروف ... الخ . وكان الأشباح التى تمثل ركنا منها في الخيال الشعبى عند العامة في كل مكان هى وقف على الإغريق .

وعن المصادر التى رفدت مادة القصة عند طه حسين تقول الباحثة ، إنها مصادر تاريخية وأخرى دينية ، ثم مصادر شعبية وبشعة ، وأخيرا مصادر متنوعة .

والفصل الثانى من هذا الباب يدرس الاتجاهات الفنية في أدب طه حسين القصصى . وقد تناولت الباحثة في هذا الفصل نشأة المذهبين الرومانسى والواقعى في القصة المصرية وأثرهما في فن طه حسين القصصى . وقد مهدت الباحثة لدراسها الفنية باستعراض سريع لتاريخ الرومانسية في القصة المصرية ، وانتهت إلى القول بأن الكتاب من خلال الإطار الرومانسى كانوا يسلكون أحد اتجاهات خمسة : الاتجاه الذاتى ، والاتجاه الاجتماعى ، الاتجاه الأسطورى ، والاتجاه التاريخى . وأخيرا الاتجاه الواقعى . وتأخذ الباحثة في رصد كل مجموعة من أعمال طه حسين تحت الاتجاه الخاص بها . ففى الاتجاه الذاتى تدرس « الأيام » و « أديب » ، و « الاتجاه الاجتماعى تدرس « الحب الضائع » و « دعاء الكروان » و « شجرة البؤس » و « ما وراء النهر » . وتدرس « القصر المسحور » و « أحلام شهرزاد » في الاتجاه الأسطورى . وهى هنا في تقسيمها لهذه الأعمال تخلط بين ما هو واقعى وما هو رومانسى ، ثم هى تخلط مرة أخرى بين الواقع العنل والواقع الفنى . والسبب الذى أوقعها في هذا الاضطراب هو نفس السبب الأول ، وهو استسلامها الكامل لآراء النقاد المتباينة في أعمال طه حسين .

والباب الثانى من الرسالة يتناول الظواهر الفنية والمنوية في فن طه حسين القصصى ، وهو يحتوى على فصلين : الأول عرض لبعض الآراء الخاصة بطله حسين في فن القصة وحرية الفن والفنان ، مع

طه حسين تقريبا ، أن الأيام و دعاء الكروان هما العملان الوحيدان اللذان تتوافر فيهما الوحدة العضوية ، من حيث تطور شخصيات أبطالها ، وصراعها النفسية ، وأبعادها الاجتماعية . أما بقية أعماله فتفتقر إلى شروط القصة الحديثة ، لتدخل المؤلف بين القارئ والشخصيات ، وحشده للأحداث دون مبرر منطقي .

وفي الفصل الثاني والأخير تناول الباحثة الخصائص المعنوية في فن طه حسين القصصي . وتقصده بالخصائص المعنوية أهم القضايا التي عالجها المؤلف ، ورؤيته لها وأسباب معالجته إياها . ذلك أن طه حسين عاش عصرا تضاربت فيه التيارات الفكرية والوجدانية ، وأدرك ظروف مصر وهي تتخبط بين القديم والحديث ، وشغلته قضايا بلده ، وعانى قصور التعليم ، وطالب بالحرية وتحرير المرأة . فكان لزاما عليه ، بوصفه أدبيا ملتزما ، حرا في التزامه هذا . أن يدافع عن هذه القضايا ، وأن يتصدى لعلاجها .

ولعل الملاحظة الأخيرة على الرسالة هي . بالإضافة إلى الملاحظات السابقة . أن الباحثة عاملت جميع أعمال طه حسين القصصية معاملة واحدة ، فهي لم تفرق بين الرواية والقصة والقصة القصيرة في هذه الأعمال . وأخضعتها جميعا لنفس المعيار النقدي . وهذا قد يبدو من قبيل الظلم لأعمال الكاتب أحيانا . ولكن على الرغم من كل هذه الملاحظات . فإن أحدا لا يستطيع أن ينكر جهد الباحثة في رسالتها .

فهو يرفض الالتزام الذي لا ينبع من شخصية الأديب الحرة .

وتعرض الباحثة بعد ذلك للدراسات النقدية التي قام بها طه حسين لبعض القصص والروايات العربية والغربية . ومنهجها في نقد الرواية - كما تقول - غير متعزل عن منهجه النقدي العام ، الذي يؤكد الاهتمام باللغة ، والقدرة البيانية ، ويميل إلى التيار الإنطباعي في اعتياده الذوق والترعة التأثيرية . فقد نقد طه حسين « بين القصرين » لتجيب محفوظ . و« جمهورية فرحات » ليويس إدريس ، و« زويزيا » لمحمد فريد أبي حديد ، وكذلك نقد مسرحية أهل الكهف للحكيم . مثلما نقد قصصا ثقيلة لعدد من الأدباء العالميين . مثل ألفريد كابر ، وبول هرفيو وهنري بيك .

بعد ذلك انتقلت الباحثة إلى دراسة الشكل الفني في أعمال طه حسين . من حيث الأحداث والشخصيات والنهايات القصصية والزمان والمكان والحبكة الخ ... وهي تقول إنها تبحث في مؤلفات طه حسين القصصية عن الميزات والمهاور البارزة للشكل الفني . وكيف يبرز الحدث والشخصية والزمان والمكان من خلال الحبكة . وتلفت الباحثة النظر إلى أنها يجب أن تأخذ بعين الاعتبار حين تتحدث عن الشكل الفني لقصص طه حسين . الحبكة التاريخية التي قدم فيها الأديب إنتاجه . وكيف كانت الرواية العربية غير مستوفية لشروطها الفنية . حين كتب طه حسين آخر قصصه .

وهي ترى . بعد أن قامت بتحليل معظم أعمال

استعراض لبعض آرائه النقدية لعدد من القصص العربية والأجنبية . ثم دراسة تحليلية للخصائص الفنية في مؤلفات طه حسين القصصية . والباحثة تلاحظ أنه على الرغم من توافر المادة القصصية لطله حسين ، وهي مادة استمدتها من تجربته المباشرة ، ومن خبرته الإنسانية الواسعة ، إلى جانب أسلوبه الخاص ، وشخصيته المتميزة ، فإن رغبته في أن يعلم ويعط قد أخضعت رواياته في كثير من الأحيان للاستطراد ، وأصابها الحدث القصصي بالتوقف نتيجة لخروجه المتكرر عن سياق القصة . كما أن انشغاله بالهدف أكثر من الوسيلة جعله يتبرم بقواعد الرواية ، ولكن الباحثة تعود لتؤكد أن ثورته على قواعد القصة كانت ثورة نظرية فقط ، إذ لم يخرج على تلك الأصول في جميع قصصه ، وإنما أراد بها لفت نظر القارئ وشده انتباهه إلى ما يطرأ من آراء .

أما حرية الفنان عند طه حسين فهي الحرية التي لا تعرف الطبيعة غيرها . فالكاتب يدعو إلى تحرير الأدب من النظام المفروض ، وأن تتولى الطبيعة نفسها الذهاب بما لا خير فيه . واستبقاء ما ينفع الناس . فقد تكون الطبيعة أقدر من الفنان ومن الفن ، وأقدر من النقد ، وأقدر من الجمهور . على هذه التصفية . أما الطبيعة فتعرفها هو أنها مجموعة من المؤثرات الظاهرة والحفية ، التي نعرفها ، والتي لا نعرفها . والتي تعمل سواء رضينا أم أبينا . وفي هذا الإطار من مفهوم حرية الأديب يتحدد كذلك مفهوم التزامه ، فالأدب لديه ليس وسيلة ولا أداة ، وإنما هو غاية وغرض . ولذا

المكتبة الأكاديمية

تليفون ٧٠٩٨٩٠ فاكس ٩٤١٢٤

١٢١ شارع التحرير الدقي

ACADEMIC BOOKSHOP

معرض
دعوى الأعمال
الفنانيين التشكيليين
المصريين

- نظام دوري لاستيراد الكتب الحديثة منه لخدمة دور النشر العالمية
- أحدث كتب العمارة والفنون
- قسم خاص للدوريات والمجلات العلمية المتخصصة
- أضخم عرصه لكتب الأطفال واللعب التعليمية
- أحدث المراجع والكتب الأجنبية في جميع التخصصات



ملاحظات فاري

□ ماهر شفيق فريد

فما يلي مجموعة من الملاحظات على بعض مواد عدد أكتوبر ١٩٨١ من مجلة فصول . أرجو أن يتسع لها صدر كتاب المجلة :

« يذكر الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور في محاضراته « تجربتي في الشعر » : « ما ترجمه العقاد لوليم هازليت » (ص ١٥) . ولا علم لي بأن العقاد قد ترجم من هازليت أكثر من سطور أو فقر . وإن كان بطبيعة الحال قد ذكره في كتاب « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » : « لا أخطئ إذا قلت إن هازليت هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد » لأنه هو الذي هدانا إلى معالي الشعر والفنون وأغراض الكتابة . ومواقع المقارنة والاستشهاد .. » (مكتبة النهضة المصرية - الطبعة الثالثة ١٩٦٥ - ص ١٩٢) . كما ذكره في مواضع أخرى . شديدة الإعجاز من كتبه ومقالاته .

والواقع أن قضية تأثير هازليت على العقاد تحتاج إلى بحث جاد لم يقم به أحد . على كثرة ما كتب عن نقد العقاد . وربما كان الكاتبان الوحيدان اللذان تطرقا إلى هذا الموضوع هما الدكتور عبد العزيز الدسوقي : في كتابه « تطور النقد العربي الحديث في مصر » . وإن لم يرجع إلى هازليت مباشرة . وإنما اعتمد . في مناقشة القضية . على مقال للدكتور نظمي لوقا عن كتاب هازليت « محاضرات عن الشعراء الإنجليز » (مجلة تراث الإنسانية . ٥ نوفمبر ١٩٦٧) . والدكتور نبيل راغب الذي روى في مقالة صحفية . جريدة أخبار اليوم . أنه تناقش مع العقاد إحدى ندواته حول هازليت وكولردج باعتبارهما من نقاد شكسبير . وأن العقاد مال إلى تفضيل هازليت : خلافاً للرأي النقدي الشائع الذي يعد كولردج أعظم النقاد الشكسبيريين قاطبة .

« في المقال القيم عن « صلاح عبد الصبور وأصوات العصر » يذكر الدكتور شكوى محمد عياد أن الروائي جوزيف كونراد سويدي الأصل (ص ٢٦) . والواقع أن كونراد بولندي - لا صلة له بالسويد - كان مولده في بودوليا . من أقاليم بولندا . وكان أبوه من زعماء الحركة الوطنية البولندية . وقد نفي إلى روسيا من جراء أنشطته السياسية .

ويذكر الدكتور شكوى قصيدة إليوت المعروفة على أنها « أغنية حب المسر ألفرد ج . بروفروك » (ص ٢٦) وصواب العنوان : « أغنية حب ج . ألفرد بروفروك » .

« في ترجمة الأستاذ سامي خشبة لمقال السيدة فانس سلامة عن « تأثير يونسكو في مسرحية مسافر ليل » يرسم المترجم اسم Beranger في مسرحية يونسكو . القائل « على أنه « بيرنير » (ص ١٤٧) . وصواب نطقه : بيرانجييه . إذ الرأ فيه صامتة .

« نقول السيدة اعتدال عثمان في مقالها « صلاح عبد الصبور وبناء الثقافة » : « لا يكتفى الشعراء - وبخاصة أبا تمام والبحرني وابن الرومي - بهذا الاقتراب الحميم » (ص ١٩٥) وصوابها : أبو تمام . ونقول : « الصوفية هم أول من أشار إلى أن التجربة الروحية شبيهة بالرحلة . وأن غايتها هو النظر بالنفس » (ص ١٩٦) وصوابها : غايتها هي .

« على الرغم من الجهد الذي يبذل في تصحيح تجارب الطبع . لا تخلو المجلة من أخطاء مطبعية من قبيل : « يتنقل الكاتب إلى عتصراً آخر » (ص ٨) . كذلك .

الروايات الإنجليزية H. G. Wells (ص ٣٩) وصواب هجائه : Wells

مسرحية « فاوست » لمارلو (١٨٣٩) (ص ٤١) وصواب التاريخ : ١٦٠٤ .

« هكذا كان فاوست ودون جوان نجايان لروح واحدة » (ص ٤٢) وصوابها : نجليين . وهذه الثلاثة الأخيرة ترد في مقال الدكتور عز الدين إسماعيل « عاشق الحكمة . حكيم العشق » .

« إلى البليوجرافيا التي أعدها الدكتور حمدي السكوت والدكتور مارسدن جونز أقترح إضافة البنود التالية :

أولاً : أعمال صلاح عبد الصبور

مقالات ودراسات

- كلمة بلا عنوان عن شعر حسن توفيق في مجلة «الأدب» (أغسطس ١٩٦٩) . ص ٥٧ .
- مقدمة بلا عنوان من حوالى خمس صفحات له قصائد من ت . س . إليوت « ترجمها ماهر شفيق فريد » . مجلة الثقافة (ديسمبر ١٩٨١) . ص ٤٩ - ٥٣ .
- يذكر المصنفان أن مقال صلاح عبد الصبور المسمى «الحديقة الموحشة» . مجلة المحلة (مارس ١٩٦٩) : «مختارات من كتاب طه حسين ذكرى ألى العلاء» (ص ٢٩٥) . وهذا خطأ يدل على أنها لم يطلعا على المقالة . فإنما هي تعليقات صلاح عبد الصبور الخاصة على مجموعة من لزومات ألى العلاء . سيج فيها سيج طه حسين وإن لم يورد من كتابه . وذكر أنه يطمح بها إلى استشراف هذين الأفقيين الكريمين : أفق ألى العلاء . وأفق طه حسين .

أعمال مترجمة

- مسرحية «حفل كوكبيل» للإليوت : يضاف أنها نشرت في مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) .

ثانياً : أعمال عن صلاح عبد الصبور

مقالات نقدية

- ماهر شفيق فريد . ملامح من الشعر المصرى المعاصر . مجلة الثقافة الأسبوعية (٥ يولية ١٩٧٤) ص ٨ - ١٥ .
- د . نعم عطية . لبيلة صلاح عبد الصبور «الأميرة تنظر» . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٢ - ٧٥ .
- مدبحة عامر . الشاعر الأمير . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٧٨ - ٨٦ .
- نبيل فرج . «صلاح عبد الصبور والتجديد في الفن» . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٨٨ - ٨٩ . ٩٣ .
- إسماعيل عباس . التأصيل الأخلاقى في شعر صلاح عبد الصبور . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ٩٤ - ٩٨ .
- عائشة حماد . عشرى السرة (قصة مستوحاة من «مسافر ليل») . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ١٠٤ - ١٠٧ - ١٣٦ .
- فاروق بسيوى . فنون . مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) . ص ١٢٨ .
- د . عبد العزيز الدسوقي . صلاح عبد الصبور وداعا . مجلة الثقافة (سبتمبر ١٩٨١) . ص ٤ - ٥ .
- إبراهيم صفوان . وفاة الشاعر صلاح عبد الصبور . مجلة الثقافة (سبتمبر ١٩٨١) ص ١٢٠ .
- رئيس التحرير [د . سمير سرحان] . إلى القارئ العزيز . مجلة المسرح (سبتمبر ١٩٨١) ص ٢ .
- د . سمير سرحان . قصته مع هذه المحلة . مجلة المسرح (سبتمبر ١٩٨١) ص ٣ - ٤ .
- د . سمير سرحان . «مسافر ليل : الضحية والجلاد» . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٣٤ - ٣٨ .
- فؤاد دواودة . المرأة المتعصبة في مسرحيات صلاح عبد الصبور . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٣٩ - ٤٣ .
- د . بجي عبد الله . الاثلا مأساوية في «بعد أن يموت الملك» . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٤٤ - ٤٦ .
- سامى خشبة . المفهوم الدرامى عند صلاح عبد الصبور . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٤٨ - ٥٥ .
- د . شكرى عياد . الرمز في مسرح صلاح عبد الصبور . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٥٦ .
- سناء صليحة . صلاح عبد الصبور والدراما الشعرية . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٥٧ - ٦١ .
- عبد الغنى داود . صلاح عبد الصبور والرؤية العيشية . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٢ - ٧٤ .
- فاروق زكى . الرؤية الإخراجية لمسافر ليل . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٥ - ٧٦ .
- سمير المصغورى . الرؤية الإخراجية لمأساة الحلاج . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٧ - ٧٨ .
- أحمد العشرى . البطل في مسرح صلاح عبد الصبور . مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٩ - ٨٢ .

- نهمان عاشور يقول رأيه في مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٦٢ - ٦٤ .
- د. أحمد كمال زكي ، اللغة في مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ص ٦٥ .
- حسن عطية ، العامة والمثقف الفرد في مسرح صلاح عبد الصبور ، مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٦٦ - ٧١ .
- فتحي الإيباري ، صلاح عبد الصبور : كلمة حب ، مجلة عالم القصة (أغسطس - أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩ - ١٢ .
- مصطفى عبد الله ، صلاح عبد الصبور في عيونهم ، مجلة عالم القصة (أغسطس - أكتوبر ١٩٨١) ، ص ١٣ - ١٦ .
- أحمد بهاء الدين ، كيف مات صلاح عبد الصبور ؟ ، مجلة العروى (نوفمبر ١٩٨١) ، ص ٦ - ١١ .

قصائد عن صلاح عبد الصبور

- محمد عبد الفتاح إبراهيم ، أياك تبهر . مجلة الثقافة (ديسمبر ١٩٨١) ص ٨٠ - ٨١ .
- مديحة عامر ، نأز الحلاج ، مجلة الثقافة (نوفمبر ١٩٨١) ص ٩٤ - ٩٥ .
- عطية فنون ، شاعر العشق والشوق ، مجلة الثقافة (نوفمبر ١٩٨١) ص ١٢٢ - ١٢٣ .
- سعد درويش ، وداعاً أيها الفارس ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٠ .
- علي الصياد ، مع غروب أحلام الفارس القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧١ .
- بدر توفيق ، صورته الأخيرة ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٧٦ - ٧٧ .
- سالم حقي ، الرحلة الأخيرة لسندباد ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٨٧ .
- عبد المنعم عواد يوسف ، في وداع الأمير ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٩٠ .
- حسين علي محمد ، دمعتان ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ٩١ .
- مفرح كرم ، صفقة للموت ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٢ .
- فيصل طاهر أبو فاشا ، إلى روح صلاح عبد الصبور ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٩٩ .
- جميل محمود عبد الرحمن ، لأنك بالشعر صفت الخلود ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٠ - ١٠١ .
- د. صابر عبد الدائم ، الأرض وفارس الحلم القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٢ .
- درويش الأسبوطي ، إلى الفارس القديم ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٣ .
- فولاذ عبد الله الأنور ، مأنم الإمارة ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٨ .
- فاروق حسنين مخلوف ، رثاء شاعر ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١٠٩ .
- محمد هاشم ، الرجوع إلى زمن البراءة ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ١١٠ - ١١١ .
- محمد سليم الدسوقي ، جاء الفارس ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١١٢ .
- محمد عبد العزيز شنب ، عزف على وتر الحزن ، مجلة الثقافة (أكتوبر ١٩٨١) ص ١١٣ .

ثالثاً : أعمال بلغات أخرى

أعمال مترجمة لصلاح عبد الصبور

مقالات وأحاديث عن صلاح عبد الصبور

□ نبيل فرج

استكمالاً للبيبلوجرافيا التي نشرتها مجلة «فصول» ، من إعداد حمدي السكوت ومارسدن جونز ، في العدد الأول من المجلد الثاني ، عن المقالات والأحاديث التي عقدت أو أجريت مع الشاعر المصري الراحل صلاح عبد الصبور ، أود أن أضيف هذه القائمة .

ولا شك أن عدداً كبيراً من الكتاب المصريين والعرب ، في بلادنا وأغواء العالم ، لديهم قوائم مماثلة ، ولكن من الصعب جداً حصرها ، ما لم يشتركوا بأنفسهم في تجميعها وتقديمها للجهات المعنية ، لأن الفترة الزمنية التي تولى فيها صلاح عبد الصبور مكانته بوصفه شاعراً عربياً لا خلاف على ريادته وأصالته - وهي فترة السبعينيات - تقطعت فيها بشكل حاد وسائل الاتصال الإعلامي في الوطن العربي ، ممثلة في الدوريات والكتب ، وإن لم يؤثر ذلك على الوشائج الثقافية الجمعية بين الكتاب .

وقد كان من نتائج هذا الوضع أن أصبح الكتاب لا يعرفون ما ينشر متعلقاً بهم . ويكاد يكون من المستحيل الآن ، لمن يقم في القاهرة وحدها ، أو في أي عاصمة عربية أخرى ، أن يحيط بكل ما ينشر عن صلاح عبد الصبور ، أو عن أي موضوع آخر . وبيبلوجرافيا مجلة «فصول» شاهد على هذا النقص ، ولو أنه لا يد لها فيه .

فلتكن هذه الكلمة دعوة للكتاب في أنحاء الوطن العربي ، لاستكمال هذه البيبلوجرافيا ، توثيقاً للمعرفة الكاملة بشاعر كبير ، استوى له النظم في الأبنية الجديدة ، وسيظل اسمه يمثل ، على مدى التاريخ ، علامة طريق في مسيرة الشعر العربي ، تقدم الدليل على أن الشعر الجديد لا يقتصر على زمن دون زمن . أو يختص به قوم دون غيرهم ، وإنما نصيب المتأخرين منه لا يقل أبداً عن نصيب المتقدمين .

وهذه هي القائمة الخاصة بي :

١٩٦٦ / ١٢ / ٧	جريدة «الثورة» السورية	«مأساة الحلاج» في ضوء العصر .
١٩٧١ / ١٢ / ٣	جريدة «البعث» السورية	موسم المسرح في القاهرة والأميرة التي تنتظر .
١٩٧١ / ١٢ / ١٦	البعث	الأميرة تنتظر محرّجا يضيئها .
١٩٧٢ / ٣ / ٢	البعث	حوار مع صلاح عبد الصبور .
١٩٧٣ / ٢ / ٢	جريدة «الأناور» اللبنانية	صلاح عبد الصبور يسافر في قاطرة ليلية .
١٩٧٤ / ٥ / ١٥	الأناور	وقف مع الشاعر صلاح عبد الصبور .
١٩٧٤ / ٧ / ١٢	الأناور	صلاح عبد الصبور في اعترافاته .
١٩٧٤ / ١٠ / ٣٠	مجلة «الصيد» اللبنانية	صلاح عبد الصبور يعترف .
١٩٧٥ / ٧ / ١٩	الصيد	صلاح عبد الصبور : خاتمة التغيير الانقلاي .
١٩٧٨ / ٨ / ٢١	الأناور	صلاح عبد الصبور و«حياتي في الشعر» .
١٩٨١ / ٣ / ٢	الأناور	صلاح عبد الصبور : كتابي النقدية على وجه الريح .
١٩٨١ / ٣	الصيد	صلاح عبد الصبور : انيار الحلم واليقين .
١٩٨١ / ٦ / ٢٦	المساء	مسافر ليل في زغرب .
١٩٨١ / ٦	فيروز	صلاح عبد الصبور : أفق الحب وفنون العشق .
١٩٨١ / ٨ / ٢٢	الأناور	صلاح عبد الصبور : ثقافة الصفوة وأمل الانتظار .
١٩٨١ / ١٠ / ١٠	الثقافة	صلاح عبد الصبور والتجديد في الفن .
١٩٨١ / ١٠ / ١٥	الصيد	الكلمة والموت في «مأساة الحلاج» .

نجيب محفوظ

في الإنجليزى

مفاتيح بليست وشرافية

ماهر شفيق فريد



لقطاعات من الحياة المصرية ما بين قصور الباشوات وأكواخ الفقراء وبيوت الطبقة المتوسطة . لا عجب أن انعقد الإجماع على أنه روائى العالم العربى الأول . وإن انقذت بين الحين والحين شرارات من العبقرية الفردية تكاد تظاول عبقريته . وإن أعوزها استمراره الدؤوب : أعنى رجلا من طراز يوسف إفريس . والطبيب صالح . وإدوار الحواط . وحليم بركات . ومحمد ديب . ولويس عوض . وجبرا إبراهيم جبرا . وغسان كنفانى . وغالب هلسا . هؤلاء روائيون موهوبون أبدعوا بعض أعمال عظيمة - رواية واحدة أو على أقصى تقدير روايتان في حالة كل منهم - ولكن عملهم لا يشكل كلاً مكتملاً oeuvre على نحو ما نجد في حالة نجيب محفوظ .

على أن نجيب محفوظ إذا كان قد لاقى من التكريم والإقبال في وطنه ما لم يلقه روائى من قبل . فإن عالم الغرب - وهو ما زال - شتاً أم آييناً . معيار الذوق الأدبى في عصرنا - قد ظل عازفاً عن قراءة الأدب العربى الحديث . برغم أنه لم يقصر في قراءة آداب أخرى . آسيوية وأفريقية وأمريكية جنوبية كثيرة . ترى ما علة هذه الظاهرة ؟ ليس السبب هو اللغة وحدها . فليست العربية - على صعوبتها - أصعب من اليابانية . مثلاً . وقد ترجم ياسونارى كواباتا إلى الإنجليزية . ونال جائزة نوبل . وليس السبب هو الاكتفاء الذاتى . وشعور الغرب بأنه قد أبدع في الآداب والفنون والعنوم ما لا يكتفى أعمالاً كاملة - دع عنك عمراً واحداً - لتحصيله . فإن الغربى - وهنا ممكن قوته - صاحب حب استطلاع لا يكل . وقابليته مشحونة دائماً أبداً لكل جديد . وليس السبب هو النظرة المتعالية التى ينظر بها الغربى إلى

(١٩٧٥) قلب الليل (١٩٧٥) حفرة المحرم (١٩٧٥) ملحمة الجرافيش (١٩٧٧) عصر الحب (١٩٨٠) أفراح القبة (١٩٨١) ليل ألف ليلة (١٩٨١) . ولا أدرج في هذه الأنساب رواية السراب (١٩٤٨) . فهى من أبناء السفاح . أنجبها نجيب محفوظ بعد إلمامة سريعة بربة الفن الفرويدى . عطاء كبير بكل المقاييس . يتنظم تسماً وثلاثين كتاباً . وما زالت ربة الفن المحفوظى ولودا محصية . فقد حملت مؤخرًا مجموعة قصصية عنوانها رأيت فيها يرى النائم . وروايتين هما الباي من الزمن ساعة . ورحلة ابن بطوطة . وينتظر أن تخرج هذه الموائد الجديدة إلى نور الحياة قريباً .

ولتدع هذه السلاسل من الأنساب - راجع الإصحاح الرابع من سفر التكوين . والإصحاح الأول من إنجيل متى - لرى ماذا أضاف هؤلاء الأبناء إلى ثروة الفكر والخيال . لقد كان نجيب محفوظ هو الروائى الذى يجمع في المزاجية بين أعماق قضايا الفكر وأصدق تفاصيل الواقع . كان واقعياً ورمزياً في آن واحد (عندى أنه - في المحل الأول - كاتب أليجوريات . من طراز كافكا وأضرايه ، يتوسل بالواقعية الدقيقة إلى الإقناع . ولكن واقعته ليست إلا إيهاماً ينجب من ورائه اهتمامات ميتافيزيقية عميقة . ورغبة لا تكل في تجاوز الحنا والآن) . ولأن أعماله قابلة للقراءة على أكثر من مستوى فقد أحبه الآلاف لا في مصر وحدها بل في العالم العربى كله . ووجد فيه المثقف ونصف المثقف وربع المثقف . كما وجد فيه الأسمى الذى يغشى السبيا ويشاهد التلفزيون ويستمتع إلى الإذاعة ويلم بالمرسح ، تصويراً رائعاً

كانت لنجيب محفوظ - عبر سنواته السبعين - ثلاث ربوات من عرائس الفنون : ربة التاريخ الفرعونى . وربة الرواية ذات المهاد العصرى . وربة القصة القصيرة . في انبء كان كتاب مصر القديمة (١٩٣٢) المترجم عن عالم المصريات الإنجليزى جيمز بيكى (وحديثاً نقل له العالمان الأثريان شفيق فريد وليب حبشى كتابه الآثار المصرية في وادى النيل إلى العربية في ثلاثة أجزاء . وما زال الجزء الرابع ينتظر النشر) . وبيكى أنجب عبث الأقدار (١٩٣٩) ورادوييس (١٩٤٣) وكفاح طيبة (١٩٤٤) (كان هذا الابن الأخير أنبغ الثلاثة وأنضجهم) . ثم كان كتاب همس الجنون (١٩٣٨) وهو مجموعة أقاصيص ولدت - بعد فترة انقطاع طويلة عن الإنجاب - تسماً من الأبناء : دنيا الله (١٩٦٣) بيت سبى السمعة (١٩٦٥) غمارة القط الأسود (١٩٦٩) تحت المظلة (١٩٦٩) حكاية بلا بداية ولا نهاية (١٩٧١) شهر العسل (١٩٧١) الطرمجة (١٩٧٣) الحب فوق هضبة الهرم (١٩٧٩) الشيطان يعظ (١٩٧٩) . ثم كانت رواية القاهرة الجديدة (١٩٤٥) وهى فائقة نسل موصول مبارك . اعتمدت عليه شهرة نجيب محفوظ . إذ تلاها : حان الحليل (١٩٤٦) زقاق المدق (١٩٤٧) بداية ونهاية (١٩٤٩) بين القصرين (١٩٥٦) قصر الشوق (١٩٥٧) السكرية (١٩٥٧) أولاد حارتنا (١٩٥٩) اللص والكلاب (١٩٦١) السماء والحريف (١٩٦٢) الطريق (١٩٦٤) الشحاذ (١٩٦٥) ثروة فوق النيل (١٩٦٦) ميرامار (١٩٦٧) المرايا (١٩٧٢) الحب تحت المطر (١٩٧٣) الكرنك (١٩٧٤) حكايات حارتنا

- وترجم سعد الجبلاوى رواية الكرنك في كتاب ثلاث روايات مصرية معاصرة (مطبعة بورك : فردركتون - نيويورك ١٩٧٩) ، بالإضافة إلى رواية اسماعيل ولى الدين حمص أخضر ورواية لسعد الخادم .

ولهذه الترجمة (التي لم أتمكن من الاطلاع عليها) مقدمة ، كما أنه قد سبق لسعد الجبلاوى أن ترجم كتابا عنوانه قصص مصرية قصيرة حديثة (١٩٧٧) لم يقع لي أيضا . وربما كان فيه شئ لنجيب محفوظ .

- وترجم فليپ ستوارت رواية أولاد حارتنا (تحت عنوان أولاد الجبلاوى) وصدرت عن دار نشر «هايبان» بلندن في ١٩٨١ . وقد عمل المترجم عدة سنوات في شمال أفريقيا .

وللكتاب مقدمة من ثلاث صفحات . يستعرض فيها فليپ ستوارت تاريخ نشر هذه الرواية في جريدة الأهرام عام ١٩٥٩ . والفصحة التي أثارها في أوساط المحافظين . ونشرها في بيروت عام ١٩٦٧ بعد معب في مصر . وقد جاء على الغلاف الخلفي للترجمة أنه قل في الأدب العالمي ما يشبه هذه الرواية . وأنها ربما كانت تذكرنا - من بعيد - بمسرحية برنارد شو العودة إلى متوالح . ورواية كازنزاكس المسيح يعاد صلبه . ورواية جورج أورويل مزرعة الحيوان .

٢- قصص قصيرة

- ترجم ف . المنصور قصة «هذا القرن» (من مجموعة همس الجنون) تحت عنوان «بست البست» في مجلة ميدل إيست فورام (أكتوبر ١٩٦٠) .

- وترجم ف . المنصور قصة «مقل» (من مجموعة همس الجنون) في مجلة ميدل إيست فورام (يونيو ١٩٦١) .

- وترجم دينس جونسون - ديفيز - وهو من أحسن مترجمي الأدب العربي الحديث إلى الإنجليزية على قيد الحياة اليوم - قصة «زعلالوى» (من مجموعة دنيا الله) في كتابه قصص عربية قصيرة حديثة (مطبعة جامعة أوكسفورد - لندن - ١٩٦٧) . وجونسون - ديفيز من موانيد فانكوفر في ١٩٢٢ . بدأ يدرس الأدب العربي في مدرسة اللغات الشرقية بجامعة لندن عام ١٩٣٧ وخرج من جامعة كمبردج . قضى سنوات الحرب العالمية الثانية يعمل في القسم العربي بمحطة الإذاعة البريطانية . وعاش في القاهرة ما بين ١٩٤٥ و ١٩٤٩ حيث كان محاضرا في جامعتها . وهو نفسه روائي له روايتان . وقد ترجم من مسرحيات توفيق الحكيم السلطان الخاطر . ومصر صرصار . ويا طالع الشجرة . وغيرها . وللكتاب مقدمة بقلم المستشرق أ . ج . آبري . وتصدر من ثلاث صفحات بقلم المترجم . مع تعريف وجيز بحفوظ .

الكاتب لا على انتماءاته القومية . ولا يدعى هذا المسح شمولاً . ولكنه يغطى - فيما أمل - أهم ما كتب في الموضوع .

أولا - أعمال نجيب محفوظ المترجمة إلى الإنجليزية

١- روايات

- ترجم تريفور في جاسيك رواية زقاق المدق وصدرت في بيروت عن منشورات خياط عام ١٩٦٦ . ولى جاسيك مستشرق بريطاني ولد عام ١٩٣٥ . وحصل على الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة لندن عام ١٩٦٠ . وقضى أربع سنوات في أماكن مختلفة من العالم العربي . وهو يعيش حاليا في الولايات المتحدة حيث درس الأدب العربي في جامعة وسكونسن من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٣ وجامعة إنديانا من ١٩٦٣ إلى ١٩٦٦ . وفي سبتمبر ١٩٦٦ انضم إلى هيئة التدريس في قسم لغات الشرق الأدنى وآدابها بجامعة ميشيغان .

وقد قدم لي جاسيك لترجمته بمقدمة من خمس صفحات تحدث فيها عن سيرة محفوظ وأعماله . وخص بالذكر ثلاثيته . قائلا إنه يعالج خيوطا عامة ومشكلات أبدية مما يشترك فيه البشر جميعا . كالحياة والموت . والشباب والشيوخ . وعلاقة الإنسان بربه والآباء والأبناء والأزواج بالزوجات . ومشكلات الالتزام السياسي والاجتماعي . وعده مرآة صادقة للعصر في مصر والعالم العربي .

- وترجمت الدكتورة فاطمة موسى رواية ميراث . وقدم لها الروائي الإنجليزي جون فاوثر . وراجع الترجمة ماجد القصص وجون رودنيك . وقد صدرت عن دار نشر «هايبان» الإنجليزية . بالاشتراك مع مطبعة الجامعة الأمريكية في القاهرة . عام ١٩٧٨ .

ومقدمة جون فاوثر . صاحب رواية الجحش التي حولت إلى فيلم سينمائي مثل فيه أنطوني كوين . تنظر إلى رواية ميراث في سياق الأدب المكتوب عن الإسكندرية بالإنجليزية واليونانية وغيرهما . مثل مسرحية شكسبير أنطوني وكليوباترا . وقصائد كافافي . وكثاني إ . م . فورستر : الإسكندرية : تاريخ ودليل . وفاروس وفيلون . ورباعية الإسكندرية للورنس دريل .

وقد نشر محمد عبد الله الشفيق عرضا وافيا لهذه المقدمة في مجلة الهلال (ديسمبر ١٩٨١) تحت عنوان : «نجيب محفوظ في عالم الناطقين بالإنجليزية» . فليرجع إليه القارئ . كما ذيلت الترجمة بتسع صفحات من الهوامش تعرف القارئ الغربي بما في الرواية من إشارات تاريخية ومحلية ومكانية .

العربي . مهاجده . أدبا . في إخفاها . فالعربي وإن كان يؤمن عموما بتفوقه على أبناء سام وحام وياقت . مستعد . عن طيب خاطر . للإقرار بالعقريات العربية الفردية التي تبرز كواحات متناثرة . وعلى فترات متباعدة (إذ يجب ألا تتقارب هذه الفترات أكثر مما ينبغي !) . في هذا الحقل أو ذاك من حقول الأدب أو الطب أو الفيزياء . وليس السبب هو إجماع دور النشر الأجنبية عن قبول أعمال مترجمة عن العربية . فليس الشعر التركي . مثلا . (وهو الذي تنشره سلسلة «بنجوين» الدائنة الصيت) أعظم من الشعر العربي . ولا أقرب إلى ذوق الغربيين . كلا . علينا أن نلتمس السبب في مكان آخر .

والسبب - عندي - هو التقصير المعيب من جانب أدبائنا ونقادنا وأساتذتنا الجامعيين ممن يجيدون الإنجليزية . والفرنسية . والألمانية . والإيطالية . والأسبانية . والروسية . وغيرها في نقل هذه الثروة المخفية إلى لغات العالم المتحضر . وسأقصر نفسي على الإنجليزية وأقول : كم كان الحال مختلفا لو أن رجالا من طراز لويس عوض . ومحمد وهبة . ومحمد مصطفى بدوي . ومحمود المتزلاوي . عكف كل منهم على ترجمة كتاب واحد ل محفوظ . بالإنجليزية التي تسامت الإنجليزية الإنجليزية ذاتها . ومعرفة الحميمة بالعربية التي يعرف أسرارها ؟ لكن الأمور الآن قد بدأت - لحسن الحظ - تتحسن قليلا . إذ رأينا عددا من الأساتذة الجامعيين - كالدكتورة فاطمة موسى محمود . والدكتورة أنجيل بطرس صمعان - يتقنون نصوصا كاملة من محفوظ إلى الإنجليزية . ولم يعد الأمر وقفا على اجتهادات المستشرقين . مع إقرارنا بعظيم فضلهم . ولا يخالفني شك في أنه يوم تكتمل ترجمة عشر روايات ل محفوظ أو نحوها إلى الإنجليزية . فيحتل - في خلال سنوات قليلة - مكانه الصحيح كواحد من أكبر روائيين عصرنا . لا بمقاييس مولك راج أناند وتشينو أنشيبو وميشا وحدهم . وإنما أيضا بمقاييس سارتر وأنجوس ولسون ومورافيا . وسرى أقسام الآداب الأجنبية في أعرق جامعات الغرب . وقد بدأت تفعل ذلك حقا - تخصص ل محفوظ مقرا مستقلا . كما هو الشأن مع ديكنز وبلزاك وتوماس مان وغيرهم . وتلك - في الدوائر الأكاديمية - علامة المحد الذي لا يطاق له مجد . وآية دخول الكاتب في فئة «الكلاسيكيات» . أو التراث الذي حاز الخلود !

أدع هذه التأملات - التي لا تخلو من نزق - لكي أتعهد عن نجيب محفوظ في الإنجليزية من زاويتين : الأولى هي تعداد أعماله المترجمة إلى الإنجليزية . والثانية هي عرض أهم ما كتب عنه بتلك اللغة . سواء كان الكتاب مصرية . أو عربية . أو إسرائيلية . أو بريطانية . أو أمريكية . أو إيطالية . أو غير ذلك . فالمعول . هنا . على لغة

- وفي كتاب الكتابة العربية اليوم : القصة القصيرة ، من تحرير الدكتور محمود المنزلاوي (المركز الأمريكي للأبحاث بالقاهرة ، دار المعارف ١٩٦٨) ترجمت نادية فرج قصة «الجامع في الدرب» (من مجموعة دنيا الله) بمراجعة جوزفين وهبة ، وترجمت الدكتورة عزة كرامة قصة «حنظل والعسكري» (من مجموعة دنيا الله) بمراجعة ديفيد كيركهاوس .

وللكتاب كلمة تمهيدية بقلم الدكتور ثروت عكاشة ، وتقديم بقلم عميد المستشرقين المحدثين ج. ا. فون جرونباوم ، ومقدمة من نسخة عشر صفحة للمنزلاوي ، كما ينتهي بيلوجرافيا عن القصة المصرية القصيرة في العربية والإنجليزية والفرنسية .

- وترجمت نهاد سالم قصة «النوم» (من مجموعة تحت المظلة) في مجلة (لونس) ، والأدب الأفريقي الآسيوي ، (أبريل ١٩٧٠) .

- وترجمت قصة «شهر العسل» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) في مجلة آراب وولد (أغسطس - سبتمبر ١٩٧١) (لم أطلع عليها) .

- وترجمت قصة «وليد العناء» (من مجموعة شهر العسل) في مجلة آراب وولد (أغسطس - سبتمبر ١٩٧١) (لم أطلع عليها) .

- واصدورت إدارة العلاقات الخارجية بوزارة الثقافة كملحق مجلة بريزم ، التي كان يرأس تحريرها مصطفى منير . كتب عنوانه نجيب محفوظ : مختارات من قصصه القصيرة ، دون نص على اسم المترجم أو المترجمين . وقد حوى الكتاب خمس أقاصيص : «الجوع» (من مجموعة همس الجنون) ، «دنيا الله» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) ، «والجبار» (من مجموعة دنيا الله) ، «والسكران يغنى» (من مجموعة سخارة القط الأسود) ، «والجبار» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) .

وللكتاب مقدمة من ثمان صفحات لا تعرف من كاتبها . تعرف بنجيب محفوظ روائيا وكاتب قصة قصيرة . وكاتب مسرحيات وسيناريو . وتذكر المقدمة أنه ولد في عام ١٩١٢ . وهو خطأ شائع في كثير من الكتابات عن محفوظ . صوابه : ١٩١١ .

- وترجم عاكف اوبادير وروجر آلن . مع مقدمة . مختارات من أقاصيص محفوظ تحت عنوان دنيا الله : منتخبات من القصص القصيرة (منيابوليس : بليوتيكسا إيسلاميكسا - ١٩٧٣) .

- وترجم جوزيف ب. أوكين - المحاضر بكلية القديس يوسف (بيروت) . قصة «الجامع في الدرب» (من مجموعة دنيا الله) مع هامش ، في مجلة ذا موزم وولد (يناير ١٩٧٣) ونوه في هامش أول صفحة من ترجمته بالترجمة السابقة لنادية فرج .

- وترجم دينيس جونسون - ديفيز قصة «الحاوي خطف الطبق» (من مجموعة تحت المظلة) في كتاب قصص مصرية قصيرة (دار «هايمان» بلندن - بالاشتراك مع مطبعة القارات الثلاثة بواشنطن - ١٩٧٨) مع تعريف وجيز بحياة محفوظ .

هذا وقد نشرت مجلة ميدل إيست إنترناشيونال (سبتمبر ١٩٧٣) قائمة قصيرة بما ترجم من أعمال محفوظ إلى الإنجليزية والفرنسية . فكان مما ذكرته ست ترجمات لم تقع لي . وبيانا كآلآي :

١ - «الجوع» (من مجموعة همس الجنون) في مجلة ذا سكرايب ٤ (١٩٦٢) .

٢ - «زعللاوي» (من مجموعة دنيا الله) في مجلة آراب ريفيو ٢٤ (١٩٦٢) .

٣ - «دنيا الله» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) في مجلة ذا سكرايب ٩ (١٩٦٤) .

٤ - «السطور والقنبلة» (من مجموعة سخارة القط الأسود) في مجلة آراب أوبزرفر ٣٢٧ (١٩٦٦) .

٥ - «زعللاوي» (من مجموعة دنيا الله) في مجلة نيو آوتلوك ١٠ (١٩٦٧) .

٦ - «تحت المظلة» (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) في مجلة نيو آوتلوك ١٢ (١٩٦٩) .

ثانيا - كتابات عن نجيب محفوظ بالإنجليزية

٣ - كتب

الكتاب العمدة هو - ولا ريب - الإيقاع المتغير : دراسة في روايات نجيب محفوظ (الناشر : ج. بريل : لايدن بهولندا ، ١٩٧٣) لمؤلفه الناقد الإسرائيلي سامنون سوميخ ، الأستاذ بجامعة تل أبيب . والكتاب في الأصل رسالة دكتوراه أعدت تحت إشراف الدكتور محمد مصطفى بلوى بجامعة أوكسفورد (١٩٦٨) وكان عنوانها حينذاك : روايات نجيب محفوظ : تقييم .

ويتكون الكتاب من :

تصدير

- ١ - ظهور الرواية العربية ١٩١٤ - ١٩٤٥ .
- ٢ - صنع روائي .
- ٣ - مصر : قديمة وحديثة . الروايات التاريخية - الروايات الاجتماعية - أديب مصري : السراب .
- ٤ - الإيقاع المتغير : الثلاثية .
- ٥ - الحقة الألفية الحزينة : أولاد حارتنا .
- ٦ - في المناهة : الروايات القصيرة .

حاشية

تذييل أ : طبعات وتواريخ .

تذييل ب : مجمل حيكات روايات محفوظ . بيلوجرافيا .

ولا يعيب الكتاب سوى بعض أخطاء مطبعية .

وانه يحتاج - بطبيعة الحال - إلى تنقيح وزيادة ، إذ وقف عند أعمال محفوظ قبل عام ١٩٦٧ .

وهو يذكر أن رسالة الدكتور حمدي السكوت عن الرواية المصرية وأنجاهاتها الرئيسية غير منشورة (ص ٢٣٣) . وقد نشرت فيما بعد . كما سيحيى في مقالنا هذا .

كما يذكر تواريخ صدور مجلات الفكر المعاصر والكاتب ومجلة الكتاب العربي والمجلة (ص ٢٣٤) دون أن يذكر تواريخ توقفها .

ويذكر الكاتب - متابعاً في ذلك الرأي الشائع - أن حسين يتتحر في نهاية رواية بداية ونهاية (ص ٦٧) . وحتى أن خاتمة الرواية تقبل هذا التفسير . ولكني أود أن أسجل هنا أني سمعت نجيب محفوظ . ذات مرة . يقول إن انتحار بطله معنى لا جسدي . وأنه لو كان يريد الانتحار حقاً لأطلق على نفسه الرصاص من مسدسه . ولما رمى بنفسه إلى النيل وهو ضابط يجيد السباحة . وعندى أن هذا التفسير الأخير أقوى وقعاً . وأكثر صدقاً مع طبيعة حسين الجبارة في أعماقها .

رسائل جامعية غير منشورة

ثمة رسالتان - لم أطلع عليها - ومن المحقق أن هناك . في جامعات بريطانيا والولايات المتحدة وغيرها . رسائل أخرى فائتة :

- رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ : قيمتها من حيث هي أدب ومؤشر إلى الحالة الراهنة للعاطفة الدينية في مصر . لفيليب ستياورت (مترجم الرواية إلى الإنجليزية) وهي رسالة لدرجة B. Litt. من جامعة أوكسفورد (١٩٦٣) .

- الرواية التاريخية العربية الحديثة . لمنصور إبراهيم الحازمي . وهي رسالة دكتوراه من جامعة لندن (١٩٦٦) .

فصول أو أجزاء من كتب

- دكتورة نور شريف . حول كتب عربية (جامعة بيروت العربية . ١٩٧٠) : به مقالة عن رواية اللص والكلاب . والكتاب في الأصل مجموعة أحاديث أقيمت في البرنامج الأوربي من إذاعة القاهرة .

- دكتور حمدي السكوت . الرواية المصرية وأنجاهاتها الرئيسية من ١٩١٣ إلى ١٩٥٢ . مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٧١ . يناقش روايات نجيب محفوظ التاريخية . ورواياته الواقعية . مع تصدير ومقدمة وخاتمة وبيلوجرافيا . والكتاب في الأصل رسالة دكتوراه من جامعة كيمبريدج (١٩٦٥) .

مجلة كريتيك (١٩٦٨). يتحدث عن زقاق المدق والثلاثية.

- دكتور لويس عوض، «التطورات الثقافية والذهنية في مصر منذ عام ١٩٥٢»، في كتاب مصر منذ الثورة تحرير ب. ج. فاتكيونيس (الناشر: جورج آلن وأنوين ١٩٦٨). تحليل نافذ لأصول ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ في التاريخ السياسي والثقافي لمصر، منذ الحملة الفرنسية (١٧٩٨) مروراً بثورة ١٩١٩. يقابل بين نجيب محفوظ ابن الأربعينيات ويوسف إدريس ابن الخمسينيات قائلاً إنها «كاتبان برجوازيان عظيمي الموهبة». عالج الواقعية الاجتماعية وأصابعاً في ذلك نجاحاً كبيراً. ثم اكتشفاً أخيراً أنه بمقدورهما إنتاج من بارز عن طريق التعبير عن الروح المعنوية لجيلهما المسحوق تحت ضغط مؤسسات اجتماعية آخذة في الانحيار. وقوى لا يسير لها غور من عصر ما قبل الطوفان. تحكم قدر الفرد. ويقول لويس عوض: «رأى أن محفوظاً وإدريساً هما القاصان الوحيدان اللذان سيصمدان لاختيار الزمن». الأول من خلال «النظام والتحكم» والثاني من خلال الانقراض في «العناء الأول».

- ديفيد كوان، «الاتجاهات الأدبية في مصر منذ عام ١٩٥٢»، في كتاب فاتكيونيس المذكور أعلاه. يصف محفوظاً بأنه «روائي ينتج الأسلوب الجليل الذي انتهجه زولا وبلزاك». ولكنه لا يدين بشئ لذين الاتيين، إذ هو مصري فح. راوى قصص يملك من اليسر والحصوية ما كان يملكه رواة قصص العصور الوسطى الذين منحونا حكايات ألف ليلة وليلة الأسرة».

- بير كاشيا، مجلة جيرنال أوف ميدل إيسترن ستديز (يناير ١٩٦٩): عرض لكتاب قصص عربية قصيرة حديثة الذي ترجمه ديس جونسون - ديفيز. يذكر قصة «زعيلوى» ذكراً وجيزاً.

- بلا توفيق، مقالة عن «النهضة الأدبية في العالم العربي»، ملحق التاييز الأدبي (ذا تاييز لغازي سيلمنت). العدد ٣٥٣٤ (٢٠ نوفمبر ١٩٦٩) نقلها إلى العربية كمال محمد وحمدى في مجلة المحلة (فبراير ١٩٧٠). يقول عن محفوظ: «ظهر دكتور العرب يتقدم الركب سنة ١٩٤١ بروايته خان الحليل (كذا). والتاريخ خطأ] ووصل إلى مكاته الحالية بثلاثية بين القصصين - قصر الشوق - والسكرية (١٩٥١) - ١٩٥٧ م وإن كتبت قبل الثورة».

- سامون سومبخ، قصة «زعيلوى»: المؤلف والخط والتقنية». مجلة جيرنال أوف آراييك لنشر (الناشر: ج. بريل - لايدن - هولندا) المجلد الأول (١٩٧٠): عرض للقصص وتفسير لرموزها.

- مناحم ميلسون، «نجيب محفوظ والبحث عن

النيل واللص والكلاب والسمان والحريف».

٣ - تحليل لـ الحب تحت المطر، رواية من تأليف نجيب محفوظ، لتريفور لي جاسيك: يلخص الرواية، ويتحدث عن الظروف الاجتماعية والسياسية التي ولدتها. ذاكراً بعض عيوبها الفنية، كتقحم عنصر الميلودراما، منبهاً إلى أن محفوظاً هو ضمير مصر.

مقالات ومراجعات من الدوريات

- فزومند ستوارت، «اتصالات مع الكتاب العرب»، مجلة ميدل إيست فورام (يناير ١٩٦١). يتحدث عن الثلاثية مقارناً إياها برواية جون جولزوردي قصة آل فورسايت. وقائلاً إنها «تشر بمساهمة كبرى في الأدب الإنساني».

- فزومند ستوارت، «الأدب العربي وهل هو قابل للتصدير؟»، بالإنجليزية في الأصل، وترجمها إلى العربية يحيى حتى في مجلة المحلة (ديسمبر ١٩٦٢). يقول: «هذه قصص نجيب محفوظ لا تزال تنتظر المترجم». وإلى واقع أنها حين ترجم ستلقى من كثرة الرواج ما هي جديرة به. وإن كان يعترض على استخدامه للفصحى في الحوار.

هذا وقد كتبت الدكتورة فاطمة موسى في العدد التالي من المحلة (يناير ١٩٦٣) تعقيباً على هذا المقال تحت عنوان «حول الأدب العربي والفارسي الإنجليزي».

- تريفرور لي جاسيك، «ثلاثية نجيب محفوظ»، مجلة ميدل إيست فورام (فبراير ١٩٦٣).

- فرانسو جابريل، «القصة العربية المعاصرة»، مجلة ميدل إيسترن ستديز (أكتوبر ١٩٦٥).

يتحدث عن كتاب منتخبات من الأدب العربي المعاصر (بالفرنسية) من تحرير راؤول ولورامكاربوس. وفيه نماذج من محفوظ. كما يذكر دراسة الأب جاك جوميه (بالفرنسية) عن الثلاثية. وقد نقلها إلى العربية الدكتور نظمي لوقا.

- جورج ن. صفيح، «الرواية العربية المعاصرة»، مجلة ديدالوس (خريف ١٩٦٦). يقارن الثلاثية برواية توماس مان آل بودنبروك (ترجمها من الألمانية الدكتور عبد الرحمن بدوي). ويصف اللص والكلاب بأنها «عمل سارترى عن حياة الظلام والوحدة».

- آرثر ورمهوت، «الأدب العربي الجديد»، مجلة بوكس أبرود (شتاء ١٩٦٧). يذكر محفوظاً عرضاً.

- منى موسى، «نمو القصة العربية الحديثة».

- جون ا. هيوود، «الأدب العربي الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠» (الناشر: لند همفريز، لندن ١٩٧١). يتحدث عن محفوظ حديثاً خاطفاً في أقل من صفتين.

- وليم برنر ومنح خوري (الأستاذان في جامعة كاليفورنيا - بركلي) قراءات في الأدب العربي المعاصر.

الجزء الأول: القصة والأفصوصة (مطبعة بريل في ليدن ١٩٧١). يشران النص العربي لأفصوصة «دنيا الله» مع تعريف وجيز بحياة محفوظ. وترجمة لتلك الكلمات الصعبة إلى الإنجليزية. والكتاب موجه إلى الطلبة الأجانب الذين يدرسون الأدب العربي.

- الدكتورة فاطمة موسى محمود، «الرواية العربية في مصر ١٩١٤ - ١٩٧٠» (المجلة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣). تخصص ثلاثة فصول لـ محفوظ.

- هيلاري كيلباتريك، «الرواية المصرية الحديثة: دراسة في النقد الاجتماعي» (الناشر: مطبعة إنيكا، لندن ١٩٧٤). يتحرك هذا الكتاب - كما يدل عنوانه - في المنطقة ما بين النقد الأدبي وعلم الاجتماع. وهو في الأصل رسالة دكتوراه أعدت تحت إشراف الدكتور محمد مصطفى بدوي والأستاذ ألبرت حوراني في كلية سانت أنطوني بجامعة أوكسفورد. تنصده كلمة تمهيدية بقلم الأول. تناقش، في حديثها عن محفوظ قبل الثورة وبعدها، قضايا من نوع: حياة المدينة، والنظام السياسي والإداري، ووضع المرأة، والدين، وعلاقة المثقف بالمجتمع. تلخص حكايات رواياته، مع بيولوجرافيا مختارة.

- ر. أوصل (محرراً) دراسات في الأدب العربي الحديث (الناشر: آريس وفيلبس ١٩٧٥). وهو في الأصل مجموعة أبحاث أقيمت في ندوة عن الأدب العربي الحديث (يولية ١٩٧٤) بمدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن. به ثلاث مقالات عن محفوظ:

- «قصص نجيب محفوظ القصيرة»، للدكتور حمدي السكوت: يناقش أفاصيله من مجموعة خمس المجلدات حتى مجموعة شهر العسل. مروراً ببعض قصص لم يجمع قط في كتاب. وجدير بالذكر أن الكاتب قد نشر، بالاشتراك مع الدكتور ماروسدن جوفز، دراسة بيوجرافية نقدية بيولوجرافية عن محفوظ في مجلة الجديد (١٥ ديسمبر ١٩٧٢ وبعدها) أحصيا فيها أفاصيل محفوظ ومقالاته الآتية. من نتائج الشباب.

٢ - «الروايات العربية والتحول الاجتماعي»، للدكتور حلم بركات: يناقش، من زاوية سوسيولوجية، روايات محفوظ لثورة فوق

المعنى ، مجلة أرايكا ١٧ (١٩٧٠) . والكاتب أستاذ في الجامعة العربية بالقُدس .

- مناحم ميلسون ، وبعض جوانب من الرواية المصرية الحديثة ، مجلة ذا موزم ورلد (يوليو ١٩٧٠) . يعتبر محفوظا وجوديا ، والقضايا التي يتصارع معها (من خلال شخصياته القصصية) هي الموت والحب والإيمان .

- صالح الطعنة ، التغريب والإسلام في القصة العربية الحديثة ، في الكتاب السنوي للأدب المقارن للعام (١٩٧١) . يتحدث عن الثلاثة : وأولاد حارتنا ، ويرى شبا بين قصة «زعللاوى» ومبرحية يكيث في انتظار جودو .

- جبرا إبراهيم جبرا ، «الأدب العربى الحديث والغرب» ، مجلة جبرنال أوف آرايكا لنتشار ، المجلد الثانى (١٩٧١) . يصف رواية ثورثة فوق النيل بأنها «مثل للاستقلال القائم على تشرب كامل للمسيح الحديث» [في فن الرواية] .

- بيركاشيا ، «خيوط متصلة بالمسيحية واليهودية في المسرحية والقصة المصرية الحديثة» ، مجلة جبرنال أوف آرايكا لنتشار ، المجلد الثانى (١٩٧١) . يناقش الثلاثة : وأولاد حارتنا . منها إلى أن الإنسان - لا الدين - هو مركز الاهتمام في الأدب المصرى المعاصر .

- ب. ج. فالكينوس ، «فساد الفتوة : دراسة للفتوة في رواية نجيب محفوظ أولاد حارتنا» ، مجلة ميدل إيسترن ستديز (مايو ١٩٧١) . يشرح معنى الفتوة وظواهرها للقارئ الأجنبي . وينتظر من ذلك إلى تحليل الرواية .

- صالح ج. الطعنة ، «حول كتب عربية» ، مجلة بوكس أبرود (صيف ١٩٧١) . عرض لكتاب الدكتور نور شريف سابق الذكر .

- صبرى حافظ ، «أقاصيص عربية حديثة» ، مجلة لوتس : الأدب الأفريقى الآسيوى (أكتوبر ١٩٧١) . عرض لكتاب دنيس جونسون - ديفيز . نشر بالعربية والإنجليزية والفرنسية في هذه المجلد التي تصدر بثلاث لغات وهو يجد الترجمة الإنجليزية لقصة «زعللاوى» محبة للأمال . وأدى من الأصل .

- دكتور لويس عوض ، «التطور الثقافى في مصر» ، محاضرة أقيمت بالإنجليزية في ١ نوفمبر ١٩٧١ بمركز دراسات الشرق الأوسط بجامعة هارفارد . ترجمها إلى العربية مع تعليقات الدكتور محمد يوسف نجم . مجلة الآداب (نوفمبر ١٩٧٢) . وفي تعليقاته صوّب للدكتور لويس عدة أخطاء . وخالفه في جملة أمور . وإن جاء ذلك بلهجة يشوبها التحامل .

- دكتور محمد مصطفى بدوى ، «الالتزام في الأدب العربى المعاصر» ، «البونسكو» : كراسات

تاريخ العالم ، نيوشاتل : سويسرا (١٩٧٢) . وهو يصف الثلاثة بأنها «تصور - بين أشياء أخرى - أثر التغير الاجتماعى والسياسى على ثلاثة أجيال من أبناء القاهرة» .

- روجر م. آلن ، «رواية المراهقة لنجيب محفوظ» ، ذا موزم ورلد (إبريل ١٩٧٢) . تحليل مفصل للرواية وشخصياتها التي تبلغ خمسة وخمسين رجلا وامرأة .

- روجر م. آلن ، «رواية المراهقة لنجيب محفوظ» (٢) ، مجلة ذا موزم ورلد (يناير ١٩٧٣) . تنمّة الدراسة السابقة .

- فزومند ستيفارت ، «كتاب مصر الخاربون» ، مجلة إنكوانتر (أغسطس ١٩٧٣) . عن سوء الفهم الذى نشأ بين السلطة وخبية من كتاب مصر - على رأسهم توفيق الحكيم ونجيب محفوظ - ثم انتهى بقيام حرب أكتوبر ١٩٧٣ .

- ف. المنصور ، «رواية المراهقة لنجيب محفوظ» ، مجلة ميدل إيست إنترناشيونال (سبتمبر ١٩٧٣) . مراجعة للرواية باعتبارها مجموعة من اللوحات ، تعتبر اللوحة الأخيرة منها «يسيرة بشر» أكثر أجزاء الكتاب شاعرية .

- هيلارى كيلباتريك ، «الرواية العربية - أمى موروث واحد؟» ، مجلة جبرنال أوف آرايكا لنتشار ، المجلد الخامس (١٩٧٤) . تطرح ، من خلال مناقشتها لمحفوظ وغيره ، عددا من الأسئلة : هل للرواية العربية وجود؟ إلى أى حد يمكن القول بأن الروايات المكتوبة في أجزاء مختلفة من الوطن العربى تشكل موروثا واحدا؟ وإلى أى حد يمكن أن تنطبق أحكامنا على الرواية المصرية على الرواية السورية أو اللبنانية؟ وإلام ترجع الاختلافات بينها . حين توجد؟

- م. ن. ميخائيل ، «أوثان محطمة : موت الدين كما ينمكس في أفصوصتين لإدريس ومحمود» ، مجلة جبرنال أوف آرايكا لنتشار ، المجلد الخامس (١٩٧٤) . تناقش قصص «طبلية من السماء» (من مجموعة حادثة شرف) لإدريس . وحكاية بلا بداية ولا نهاية ، لمحمود (من المجموعة التي تحمل هذا الاسم) في ضوء الفلسفة الوجودية .

- بلا توفيق ، «منشورات حديثة» ، مجلة جبرنال أوف آرايكا لنتشار ، المجلد الخامس (١٩٧٤) . يذكر صدور رواية المراهقة لمحمود . وكتاب الإيقاع المتغير لسانون سوميخ .

- لوى ا. جيلن ، «نجيب محفوظ : دنيا الله» ، مجلة بوكس أبرود (صيف ١٩٧٤) . مراجعة وجيزة . بقلم محاضر في كلية ولاية بورتلاند ، للمجموعة التي ترجمها عاكف أباديرو وروجر آلن .

يقول إن محفوظا «عانى من السجن» على أية حال ، منذ حوالى عامين مضيا ، [عام ١٩٧٢ ؟] . متى كان ذلك ؟ وهل يدعى الأجانب بما لا ندريه ؟ وق الله كاتبنا الكبير شر السجون ، فقد رأى خلال سنواته السبعين - إلا يكن في حياته الشخصية ، في حياة وطنه وحياة عائلته عموما - ما هو أقسى من السجن ، وما تنوء باحتوائه ظهور العصبية أولى القوة .

- بلا توفيق ، «منشورات أخرى حديثة» ، مجلة جبرنال أوف آرايكا لنتشار ، المجلد السادس (١٩٧٥) . يذكر مجموعة دنيا الله التي ترجمها عاكف أباديرو وروجر آلن قائلا إن قصصها مختارة من عدة مجاميع ، وليس من كتاب دنيا الله وحده ، وأنها تحوى سيرة وجيزة لمحمود . ومسحا من ست صفحات لرواياته . كما يسجل صدور رواية الحب تحت المظفر ومجموعة الجريمة .

- سهيل بن سليم حنا ، «الإيقاع المتغير : دراسة في روايات نجيب محفوظ» ، مجلة بوكس أبرود (ربيع ١٩٧٥) . عرض وجيز ، بقلم محاضر في جامعة أوكلاهوما المعمدانية ، لكتاب سانسون سوميخ .

- م. ن. ميخائيل ، «الرواية المصرية الحديثة» ، مجلة ذا ميدل إيست جبرنال (صيف ١٩٧٥) . عرض وجيز ، بقلم أستاذة مساعدة في قسم لغات الشرق الأدنى وآدابها بجامعة نيويورك . لكتاب هيلارى كيلباتريك .

- دكتور صبرى حافظ ، «الرواية المصرية في الستينيات» ، مجلة جبرنال أوف آرايكا لنتشار ، المجلد السابع (١٩٧٦) . يتحدث عن الستينيات وعن أعمال محفوظ خلالها .

- دكتور فاطمة موسى ، «روايات عربية مترجمة» ، مجلة جبرنال أوف آرايكا لنتشار ، المجلد السابع (١٩٧٦) . عرض لمجموعة قنديل أم هاشم ليحيى حتى من ترجمة د. محمد مصطفى بدوى . ورواية زقاق المدق لمحمود من ترجمة تريفور لى جاسيك . تشكو من ترجمة «المعلم كرش» إلى Mr. Kirsha ، ومن أخطاء وقع فيها المترجم كترجمته : «طابونة الكفراوى تبيع عيشا غير محفوظ سرا» إلى :
Tabuna Kafrawy was secretly selling bread made of pure flour

حقا إن الأدب فن عريق في محبته ! يتذكر المرء المثل الإيطالى : أيها المترجم . أيها الخائن ! على أننا لا نملك إلا أن نلتزم العذر للمترجم الإنجليزي - وعلى شفاهنا ابتسامة - إذ كم من الأجانب - ممن لقن العربية - يستطيع أن يعرف أن كلمة «طابونة» تعنى «محيزا» . وليست اسم علم من الرجال ؟ إنما يلام المترجم لأنه لم يعرض ترجمته - بعد الانتهاء منها - على أحد أبناء العربية الأصلاء . ممن يعرفون الجو الذى يتحدث عنه نجيب محفوظ .

جوانبه ، ومن ثم لزم أن يعكف فريق من المترجمين على نقل أهم أعماله إلى الإنجليزية . كاملة ودون اختصار . فلت من رأى الدكتور لويس عوض الذى اقترح يوما ، على صفحات الأهرام ، أن تكون ترجمة أدبنا إلى اللغات الأجنبية مختصرة محررة ، إذ ليس عند طه حسين مثلا - فى رأيه - جديد على قارئ ديكارت وأوجست كونت وريتان ، وليس عند العقاد جديد على قارئ إمرسن وكارلايل وفلاسفة المثالية الألمانية ، وليس عند سلامة موسى جديد على قارئ فرويد وماركس ودارون وشو وويلز . ولو كان الأمر كذلك حقا - وإن كان علينا أن نقر بأنه كذلك جزئيا - لما استأهل أدبنا عناء النقل إلى لغة أجنبية ، أساسا .

والملاحظة الثانية أنه يحسن دائما أن يشترك فى ترجمة العمل الواحد اثنان ، أحدهما من أبناء العربية والثانى من أبناء الإنجليزية . وإن يصدر - إن أمكن - بمقدمة لواحد من كبار الأدباء أو النقاد الغربيين ، وذلك على نحو ما قدم جون فاولز لرواية ميرامار .

والملاحظة الثالثة أنه يحسن بوزارة الثقافة أو المجلس الأعلى للثقافة أو غير ذلك من الهيئات أن تعمل على ترغيب الناشرين والمترجمين الأجانب فى ترجمة محفوظ . وغيره . حتى يحمى اليوم الذى نراه فيه منشورا فى سلاسل توزع بالآلاف - بل الملايين - كسلسلة « بنجوين » الدائمة الصيت ، ويومها تكفل للجزء الممتاز حقا من أدبنا أن يكون مطروحا للنقاش على الساحة العالمية .

أقول قولى هذا لا طمعا فى أن ينتقل أدبنا من نطاق المحلية إلى نطاق العالمية . ولا فى أن يحوز أحد أدبائنا العرب جائزة نوبل وما إلى ذلك من لغو القول . وإنما أقوله - ببساطة - من منطلق الإيمان بأن الأدب العالمى - شرقيا كان أو غربيا - بدن حتى واحد . تجرى نفس الدماء فى عروقه وشرائبه . وتتجاوب فيه أصداؤه النفس الشاعرة المفكرة على اختلاف الأعصر والأمكنة . وإيماننا بأن فى أدبنا العربى - وفى الطليعة منه أدب محفوظ - ما هو خلاق أن يصيب شيئا إلى رصيد البشرية من ثروة الخيال والوجدان . ومن آيات الفكر والبيان .

كيلباتريك) وقصص مصرية قصيرة (ترجمة دينس جونسون - ديفيز) وتلك الرائحة لصنع الله إبراهيم (ترجمة دينس جونسون - ديفيز) . يذكر بيلوجرافيا (لم تقع لى) ، عن القصة العربية المترجمة إلى الإنجليزية وبيانها :

م . ب . علوان . « بيلوجرافيا عن قصص عربية حديثة مترجمة إلى الإنجليزية » . مجلة ميدل إيست جرنال ٢٦ (١٩٧٢) . ص ١٩٥ - ٢٠٠ .

ماينهاو ييلد . « ستان فى عمر مجلة جرنال أوف آراييك لرتشار » . مجلة ميدل إيسترن ستديز (يناير ١٩٨١) . عرض للمجلدين الأولين من هذه المجلة الممتازة ، يذكر مقالاتها عن محفوظ . خاصة مقالة ساسون سومخ عن قصة « زعلوى » .

إيان رتشارد نيتون . « أنباء مفقودون » . مجلة ذا ليرارى ريفيو (سبتمبر ١٩٨١) . عرض للترجمة الإنجليزية لرواية أولاد حارتنا . يصف محفوظا بأنه « معروف فى الشرق العربى كما أن دكتور وسكوت معروفان فى الغرب الأوروبى » (عرضا . أذكر أنى لم أتمكن قط من تصديق ملاحظة نجيب محفوظ القائلة إنه لم يستطع قط حمل نفسه على إكمال رواية واحدة (لديكت حتى النهاية) . يصف الرواية بأنها الجورية . ذات نظرة عميقة للشاؤم . بل قانطة . إلى الطبيعة البشرية »

مركز بحوث كيمياء علوم إيسدى

خاتمة

تلك - أيها القارئ - أهم الكتب والمقالات المكتوبة عن محفوظ . لا يهولك عددها - وثمة غيرها مما لا بد قد فاتنى - فتحسب أنه قد ملأ دينا الناطقين بالإنجليزية - على امتداد كوكبنا - وشغل الناس . فالحق أن هذه الكتابات كلها لا تعدو أن تكون قطرة فى بحر النقد الواسع الأرجاء . لا يلتفت إليها سوى المتخصصين فى الأدب العربى . أو المولعين من قراء الغرب - وهم محدودو العدد - بالوقوف على هذه الجواهر العربية النادرة . وربما كان من الملائم أن نغم هذا المسح بعدد من الملاحظات :

للملاحظة الأولى أن ما ترجم من أعمال محفوظ قليل لا يتناسب مع غزارة إنتاجه . ولا ينقل كل

بلا توقيع ، « منشورات حديثة » . مجلة جرنال أوف آراييك لرتشار ، المجلد السابع (١٩٧٦) . تذكر ترجمة أسبانية لخامى عشرة قصة ل محفوظ . مختارة من ست مجاميع مختلفة ، نشرت بين ١٩٣٨ و ١٩٧١ ، مع مقدمة من خامى صفحات .

دينس جونسون - ديفيز . « الأدب العربى منرجيا » . مجلة ميدل إيست إنترناشيونال (سبتمبر ١٩٧٦) . تنويه بسلسلة « الكتاب العرب » التى تصدرها دار « هايمان » للنشر بلندن . وتذكر من منشوراتها : مصير صرصار للحكيم (ترجمة جونسون - ديفيز) وزقاق المدق ل محفوظ (ترجمة تريفور لى جاسيك) وقصص عربية قصيرة حديثة (ترجمة جونسون - ديفيز) وموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح (ترجمة جونسون ديفيز) .

د . أوصل . « كتاب عرب » . مجلة ميدل إيست إنترناشيونال (أكتوبر ١٩٧٦) . عرض لترجمات الكتب الأربعة المذكورة أعلاه .

روبرت برينجهوست . « قصص عربية قصيرة حديثة » . مجلة وولد لرتشار توداى (ربيع ١٩٧٧) . عرض لكتاب دينس جونسون - ديفيز . يذكر فى ثناياه كتابا عنوانه : Modern Islamic Literature, by James Kritzeck لم يقع لى ، ولا ادرى إن كان به شئ عن محفوظ .

تريفور لى جاسيك . « رواية محفوظ الكرنك : ضمير مصر الهادئ » تحت حكم عبد الناصر - ينكشف ، مجلة ذا ميدل إيست جرنال (ربيع ١٩٧٧) . تحليل مفصل للرواية فى سياقها السياسى والاجتماعى .

فيكتور ج . رامراج . « ثلاث روايات مصرية معاصرة » . مجلة إيريل (كندا) (أكتوبر ١٩٧٩) . عرض للروايات التى ترجمها سعد الجبلأوى . يقارن رواية الكرنك بروايات كرمستوفر إشرود . وألكزندر سولجنستين .

م . ج . ل . يونج . « القصة العربية الحديثة فى ترجماتها الإنجليزية : مقالة مراجعة » . مجلة ميدل إيسترن ستديز (يناير ١٩٨٠) . يتحدث عن ترجمات ميرامار ل محفوظ ، وعرض الزين للطيب صالح . ورجال فى الشمس لسان كنفانى (ترجمتها هيلارى

- Ostle, R. C. 'Arab Authors', Middle East International (October 1976) PP. 31 - 32.
- Bringham, Robert. 'Modern Arabic Short Stories', World Literature Today, (Spring 1977), P. 327.
- Le Gassick, Trevor. 'Mahfuz' Al-Karnak: The Quiet Conscience of Nasir's Egypt Revealed', The Middle East Journal, Vol. 31, No. 2 (Spring

1977), PP. 205 - 212.

- Ramraj, Victor J. 'Three Contemporary Egyptian Novels', Ariel (University of Calgary, Canada), Vol. X, No. 4 (October 1979), PP. 104 - 106.
- Young, M. J. L. 'Modern Arabic Fiction in English Translation: A Review Article', Middle Eastern Studies, Vol. 16, No. 1 (January

1980), PP. (147) - 158.

- Peled, Mattityahu. 'Two Volumes of the Journal of Arabic Literature', Middle Eastern Studies, Vol. 17, No. 1 (January 1981), PP. (126) - 133.
- Netton, Ian Richard. 'Lost Prophets', The Literary Review, Vol. 2, No. 40 (September 1981), PP. 6 - 7 (On Children of Gebelawi).

Periodical Essays and Reviews

- Stewart, Desmond. 'Contacts with Arab Writers', *Middle East Forum* (January 1961), pp. 19-21.
- Stewart, Desmond. 'Arabic Literature', article specially commissioned for *al-Majalla* (Cairo) (December 1962), Arabic translation by Yahya Haki, pp. 14-17.
- Le Gassick, Trevor. 'Najib Mahfouz's Trilogy', *Middle East Forum* (February 1963).
- Gabrieli, Francesco. 'Contemporary Arabic Fiction', *Middle Eastern Studies*, Vol. 2, No. 1 (October 1965).
- Sfeir, George N. 'The Contemporary Arabic Novel', *Daedalus* (Fall 1966), PP. 941-960.
- Wormhaudt, Arthur. 'The New Arabic Literature', *Books Abroad* (Winter 1967).
- Mossa, Matti. I. 'The Growth of Modern Arabic Fiction', *Critique*, Vol. XI, No. 1 (1968) PP. 5-19.
- Awad, Louis. 'Cultural and Intellectual Developments in Egypt since 1952', in *Egypt Since the Revolution*, ed. P. J. Vatikiotis, George Allen and Unwin Ltd., P. 1968, PP. 143-161.
- Cowan, David. 'Literary Trends in Egypt Since 1952', in *Egypt Since the Revolution*, ed. P. J. Vatikiotis (see above), PP. 162-177.
 - Cachia, P. 'Modern Arabic Short Stories', *Journal of Middle Eastern Studies*, Vol. 5, No. 1 (January 1969), PP. 79-80.
 - Anon. Review article of Denys Johnson-Davies' *Modern Arabic Short Stories*, *The Times Literary Supplement*, 3534 (20 November 1969).
Translated into Arabic by Kamal Mamdouh Hamdi, *al-Majalla* (February 1970), PP. 116-118.
 - Somekh, S. 'Zabalawi - Author, Theme and Technique', *Journal of Arabic Literature*, Leiden: E. J. Brill, Vol. 1 (1970), PP. 24-35.
 - Milson, Menahem. 'Nagib Mahfuz and the Quest for Meaning', *Arabica* XVII (1970), PP. 177-186.
 - Milson, Menahem. 'Some Aspects of the Modern Egyptian Novel', *The Muslim World*, Vol. LX, No. 3. (July 1970), PP. 237-246.
 - Altoma, Salih J. 'Westernization and Islam in Modern Arabic Fiction', *Yearbook of Comparative and General Literature* (1971). PP. 81-88.
 - Jabra, Jabra Ibrahim. 'Modern Arabic Literature and the West', *Journal of Arabic Literature*, Vol. II (1971), PP. (76)-91.
 - Cachia, P. 'Themes Related to Christianity and Judaism in Modern Egyptian Drama and Fiction', *Journal of Arabic Literature*, Vol. II (1971), PP. (178)-194.
 - Vatikiotis, P. J. 'The Corruption of Futuwwa: A Consideration of Despair in Nagib Mahfuz's *Awlad Haritna*', *Middle Eastern Studies*, Vol. 7, No. 2. (May 1971), PP. 169-184.
 - Altoma, Salih J. 'About Arabic Books', *Books Abroad* (Summer 1971), PP. 559-560.
 - Hafez, Sabri. 'Modern Arabic Short Stories', *Lotus: Afro-Asian Writings* (October 1971), PP. 188-191 (English Version by Nihad A. Salem).
 - Awad, Lewis. Lecture delivered at the Center of Middle East Studies, University of Harvard, on November 1, 1971. Arabic translation, with notes, by Mohamed Yusif Najm in *al-Adab* (Beirut) (November 1972), PP. 2-7.
 - Badawi, M. M. 'Commitment in Contemporary Arabic Literature', Neuchatel, Switzerland, *Unesco: Cahiers d'Histoire Mondiale*, Vol. XIV, No. 4 (1972), PP. 858-879.
 - Alwan, M. B. 'A Bibliography of Modern Arabic Fiction in English Translation', *Middle East Journal*, 26 (1972) PP. 195-200.
 - Allen, Roger M. A. 'Mirrors by Najib Mahfuz', *The Muslim World*, Vol. LXII, No. 2 (April 1972), PP. 115-125.
 - Allen, Roger M. A. 'Mirrors by Najib Mahfuz (11)', *The Muslim World*, Vol. LXIII, No. 1 (January 1973), PP. 15-27.
 - Stewart, Desmond. 'Egypt's Embattled Writers', *Encounter* (August 1973), PP. 85-92.
 - El-Manssour, F. 'Mirrors by Naguib Mahfouz', *Middle East International* (September 1973), PP. 31-33 (with a checklist of translated works by Mahfouz on P. 32).
 - Kilpatrick, Hilary. 'The Arabic Novel - A Single Tradition?', *Journal of Arabic Literature*, Vol. V (1974), PP. (93)-107.
 - Mikhail, Mona N. 'Broken Idols: The Death of Religion as Reflected in Two Short Stories by Idris And Mahfuz', *Journal of Arabic Literature*, Vol. V (1974), PP. (147)-157.
 - Anon. 'Recent Publications', *Journal of Arabic Literature*, Vol. V (1974), PP. 161-163.
 - Giffen, Lois A. 'Nagib Mahfuz: Gods' World', *Books Abroad* (Summer 1974).
 - Anon. (Other Recent Publications', *Journal of Arabic Literature*, Vol. VI (1975) PP. 154-155 (bibliographical note).
 - Hanna, Suhail ibn-Salim. 'The Changing Rhythm: A Study of Najib Mahfuz's Novels', *Books Abroad* (Spring 1975), P. 371.
 - Mikhail, Mona N. 'The Modern Egyptian Novel', *The Middle East Journal* (Summer 1975).
 - Hafez, Sabry. 'The Egyptian Novel in the Sixties', *Journal of Arabic Literature*, Vol. VII (1976), PP. (68)-84.
 - Moussa-Mahmoud, Fatma. 'Arabic Novels in Translation', *Journal of Arabic Literature*, Vol. VII (1976), PP. (151)-153.
 - Anon. 'Recent Publications', *Journal of Arabic Literature*, Vol. VII (1976), P. 158.
 - Johnson-Davies, Denys. 'Arabic Literature in Translation', *Middle East International* (September 1976), P. 23.

A Bibliography of Naguib Mahfouz in English

(in chronological order)1.

Naguib Mahfouz Novels

- **Midaq Alley**, translated with an introduction by Trevor Le Gassick. Beirut, Khayats, 1966.
- **Miramar**, translated by Fatma Mousa-Mahmoud, edited and revised by Maged el-Kommos and John Rodenbeck, introduction by John Fowles, London: Heinemann, 1978.
- **Al-Karnak**, in *Three Contemporary Egyptian Novels*, translated and edited by Saad El-Gabalawy, Fredericton, New Brunswick: York Press, 1979.
- **Children of Gebelawi**, translated with an introduction by Philip Stewart, London: Heinemann, 1981.

Short Stories

- **The Pasha's Daughter**, translated by F. el-Manssour, *Middle East Forum*, (October 1960).
- **Filfil**, translated by F. el-Manssour, *Middle East Forum*, (June 1961).
- **Hunger**, *The Scribe*, 4 (1962).
- **Zaabalawi**, *Arab Review*, 24 (1962).
- **God's World**, *The Scribe*, 9 (1964).
- **The Doped and the Bomb**, *Arab Observer*, No. 327 (1966).
- **Zabalawi**, *New Outlook*, 10 (1967).
- **Zaabalawi**, translated, with a Preface and a biographical note, by Denys Johnson - Davies, in *Modern Arabic Short Stories*, London: Oxford University Press, 1967.
- **The Mosque in the Narrow Lane**, translated by Nadia Farag and revised by Josephine Wahba; **Hanzal and the Policeman**, translated by Azza Kararah and revised by David Kirkhaus, in *Arabic Writing Today: The Short Story*, Edited with an introduction by Mahmoud Manzalaoui, Dar Al-Maaref,

Cairo, 1968 (with a biographical note and a bibliography).

- **Under the Umbrella**, *New Outlook*, 12 (1969).
- **Sleep**, translated by Nihad A. Salem, *Afro-Asian Writings* (April 1970)
- **Honeymoon**, *Arab World*, vol. XVII (August-September 1971)
- **Child of Ordeal**, *Arab World*, vol. XVII (August-September 1971).
- **Naguib Mahfouz: A Selection of Short Stories**, *Prism Supplement V*, Cairo, 1972 (with a biographical sketch).
- **The Mosque in the Alley**, translated, with notes, by Joseph P. O'kane, *The Muslim World* (January 1973).
- **God's World: An Anthology of Short Stories**, translated by Akef Abadir and Roger Allen, Minneapolis: Mn. Bibliotheca Islamica, 1973.
- **The Conjurer Made off with the Dish**, translated, with a biographical note, by Denys Johnson-Davies, in *Egyptian Short Stories*, London: Heinemann, 1978.

II Works on Naguib Mahfouz Books.

Somekh, Sasson. *The Changing Rhythm: A Study of Najib Mahfuz's Novels*, Leiden: E. J. Brill, 1973.

Unpublished Theses and Dissertations.

- Stewart, Philip. **Awlad Haritna by Naguib Mahfuz: Its Value as literature and as an Indication of the Present State of Religious Sentiment in Egypt**, Unpublished thesis presented for the degree of B. Litt., Oxford, 1963.
- El-Hazmi, Mansour Ibrahim. **The Modern Arabic Historical Novel**, Unpublished thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, The University of London, 1966.

Chapters or Sections of Books

- Sherif, Nur. **About Arabic Books**, Beirut Arab University, 1970 (Chapter on the **Thief and the Hounds**)
- Sakkut, Hamdi. **The Egyptian Novel and its Main Trends from 1913 to 1952**, The American University in Cairo Press, 1971 (Chapters on **Radubis**, **Kifah Tiba**, **Al-Qahira al-Jadida**, **Zuqaq al-Midaqq** and the Trilogy) with a preface, an Introduction, a Concision and a Bibliography.
- Haywood, John A. **Modern Arabic Literature 1800-1970**, London: Lund Humphries, 1971, PP. 206-207.
- Brinner, William M. and Khouri, Mounah A. **Readings in Modern Arabic Literature: The Short Story and the Novel**, Leiden: E. J. Brill, 1971.

(Reprints the Arabic original of Dunya Allah with a biographical note and an English vocabulary)

Moussa Mahmoud, Fatma. **The Arabic Novel in Egypt 1914-1970**, The Egyptian General Book Organization, 1973 (Chapters on 'Naguib Mahfouz and the developments of the Arabic Novel' 'The novel as a Record of Social Change' 'Alexandria and the Later Novels of Naguib Mahfouz' with a Preface and a Bibliography).

- Kilpatrick, Hilary. **The Modern Egyptian Novel: A Study in Social Criticism**, London: Ithaca Press, 1974 (Chapter Three, Chapter Four and Passim.)
- Ostle, R. C. (ed.) **Studies in Modern Arabic Literature**, Teddington House, warminster, Wilts, England: Aris and Phillips Ltd., 1975 (Chapters on 'Najib Mahfuz's Short Stories' by Hamdi Sakkout, 'Arabic Novels and Social Transformation' by Halim Barakat and 'An Analysis of al-Hubb taht al-Matar (Love in the Rain) by Trevor Le Gassick).

ببليوجرافيا

الترولية المصرية

(١٩٧٠ - ١٩٨٠)

□ صبرى حافظ

لا شك في أهمية القوائم الببليوجرافية المتخصصة لأى بحث علمى أو أدبى جاد ، ليس فقط لأن القائمة المتخصصة التى تخص مفردات المادة التى يتعامل معها الباحث ، تخفف من مشقة البحث ، وتضيق قدرأ من الثقة على النتائج التى يتوصل إليها الباحث وقد تعامل مع مادة بحثه التى أتبع إحصاؤها وتجميعها سلفاً ، ولكن أيضاً لأن توافر هذه القوائم المتخصصة يفتح أمام الدارس سبلاً لاستقصاء ظواهر أو طرح أسئلة قد تعيب عنه بدياب هذه القوائم أو باضطرابها . وقد تنامي الاهتمام بهذه القوائم المتخصصة في مجال الدراسات الأدبية بشكل واضح في العقدين الأخيرين ، وهو اهتمام نرجو له المزيد من النمو والاطراد .

ومن المسلم به أن أى قائمة متخصصة - في الأدب الحديث بخاصة - تصبح متخلفة عن الواقع الذى تحصره بمجرد الانتهاء من إعدادها ، ناهيك عن نشرها ، ليس فقط لأن واقع الأدب الحديث في مصر واقع متحرك ومتطور دائماً ، ولكن أيضاً لأنه بمجرد الانتهاء من أية قائمة وعرضها على جمهور واسع من القراء والمتخصصين يبدأ اكتشاف بعض الثغرات أو الفجوات فيها . ومهمة الحركة النقدية الصحيحة والصحية أن تعمل باستمرار على رآب هذه الفجوات ، وعلى إكمال الجهود الفردية في هذا المجال وتكاملها ، لأن الحصر الشامل الكامل ، الذى لا يأتيه الرب من أى جانب ، لا تطيقه إلا المؤسسات الكبيرة ذات الإمكانيات الضخمة . ولأن مهمة الحركة النقدية هي أن تعمل على تكامل هذه الجهود الفردية وتضامها . لا أن يتفرض بعض أفرادها كالخوارج على إنجازات بعضهم بالانهايم أو التجريح .

وقد سبق أن أعددت قائمة شاملة بالروايات المصرية المنشورة منذ ظهور الأجنة الأولى للنشاط الروائى في مصر عام ١٨٦٧ حتى آخر عام ١٩٦٩ ، وهو عام إعدادها . وقد نشرت هذه القائمة في العام التالى بمجلة (الكتاب العربى - عدد ٥٠ - يوليو ١٩٧٠) التى كانت تصدرها دار الكاتب العربى آنذاك ، وهى الدار التى أصبحت الآن الهيئة المصرية العامة للكتاب . وقائمة اليوم ليست إلا متابعة لما قدمته في تلك القائمة الأولى وتكمله له . ومن هنا فإنها تبدأ من حيث انتهت القائمة الأولى وتقف عند نهاية عام ١٩٨٠ . وهو العام السابق مباشرة للعام الذى أعددت فيه القائمة الحالية .

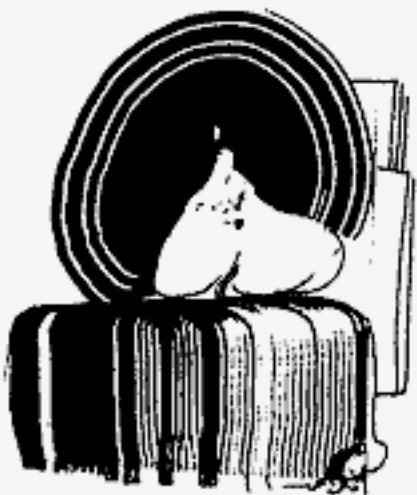
وتعتمد هذه القائمة نفس منج القائمة السابقة من حيث إنها - كأي عمل ببليوجرافى سليم - ليست حكماً نقدياً على الأعمال الروائية ، يدرج بعضها وينحى البعض الآخر ، وفق معايير نقدية معينة ، ولكنها حصر محايد لكل ما ظهر في هذا الميدان ، لا يستبعد إلا روايات الإثارة الرخيصة ، ويحاول أن يدرج كل أشكال الروايات ، سواء أكانت قصيرة أم طويلة ، لأن الرواية القصيرة Short Novel تنتمى إلى جنس الرواية وليس إلى جنس الأقصوصة . وقد أغفلت هذه القائمة القصص الشعرية أو الزجلية لأن مكانها قوائم الشعر وليس القصة ، وكذلك السير الذاتية وكتب الرحلات ، إلا إذا توافرت لها الصياغة القصصية التى تخرج بها عن مجرد تسجيل الحواطر والذكريات .

وقد رتب القائمة ترتيباً أبجدياً حسب اسم المؤلف ، ثم رتب الروايات أمام اسم كل مؤلف ترتيباً تاريخياً . وقد جاء بعد اسم الرواية اسم الناشر أو المطبعة ، ومكان النشر ، إذا كان هذا المكان خارج القاهرة . أما إذا أخطل ذكر المكان فعنى هذا أنه في القاهرة - وليس هناك مدعاة لتكرار كلمة القاهرة في أغلب المفردات . وبعد ذلك نجىء سنة النشر وعدد الصفحات . وقد اعتمدت عند إعدادى هذه القائمة على الأعمال المودعة بدار الكتب ، وعلى فهرس هذه الدار ونشراتها . ثم حاولت استكمال ما يتقصى من معلومات على قدر جهدى من مظانها ومن مكتبات الأصدقاء . ومع ذلك لا أستطيع أن أدعى ، في نهاية هذه القائمة ، أنها جامعة مانعة . وكل ما أستطيع أن أزعمه أنى بذلت قصارى جهدى حتى تكون كذلك .

- إبراهيم أسعد محمد
عبارة الأسلاف ، مطبعة المعرفة ، ١٩٧٨ ، ٣١٢ ص
النسر والصقر ، مطبعة المعرفة ، [١٩٧٨] ، ٣٧٤ ص
- إبراهيم اليمنى
إبراهيم الخطيب
إبراهيم زكي الساعى
إبراهيم عبد الحليم
إبراهيم عبد المجيد
إبراهيم عقيل
إبراهيم الوردانى
أبو المعاطى أبو النجا
إحسان عبد القدوس
- أحمد الشيخ
أحمد الصاوى محمد
أحمد عباس صالح
أحمد عبدالمتم وهب
أحمد فريد محمود
أسما حليم
إسماعيل ولى الدين
- دموع من الدم ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٠ ، ١٠٢ ص
من الذاكرة فى الربيع (غرام رسام) ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ ، ٢١٢ ص
غراميات طيب ، دار الشرق الأوسط للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٥٤ ص
الطريق ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧١ ، ١٤٨ ص
ابن الإنسان ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص
فى باطن الأرض ، شركة الإسكندرية للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ١٩٧٢ ، ١١٤ ص
فى الصيف السابع والستين ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩ ، ١٥٤ ص
مذكرات خادمة ، المكتبة الشعبية ، ١٩٧٢ ، ١٢٧ ص
برديس (النصف المفقود) دار الهلال ، ١٩٧٢ ، جزآن : ٢٨٠ ص ، ٢٨١ ص
ضد مجهول ، دار الهلال ، ١٩٧٤ ، ١٤٥ ص
دمى ودعوى وانسأمانى ، دار الشرق ، ١٩٧٤ ، ١٩٣ ص
الملءاء والشعر الأبيض ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ٣١٩ ص
ونسبت ألى امرأة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ١٧٨ ص
لا تتركوفى هنا وحدى ، مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٣٧ ص
الناس فى كفر عسكر ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ٢٢٢ ص
حياة قلب ، مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٧١ ، ١٤١ ص
عنزة بن شداد ، دار التحرير للطبع والنشر ، ١٩٧٢ ، ٢٧٠ ص
فأر ابن عنزة ، مؤسسة روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص
هذا هو الحب ، مطبعة أحمد فهمى ، قويسنا ، ١٩٧٣ ، ٩٦ ص
الحب وحده لا يكفى ، مكتبة غريب ، ١٩٧٩ ، ٢٣٨ ص
حكاية عبده عبدالرحمن ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٧ ، ١٧٣ ص
حمام الملاطيل ، كتابات معاصرة ، ١٩٧٩ ، ١٤٤ ص
الأفقر ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٢ ، ١١٠ ص
حمص أخضر ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٣ ، ٩٦ ص
لجيرة حب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٧٤ ص
طائر اسمه الحب ، مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٧٦ ، ١٤١ ص
السلخانة ، مكتبة غريب ، ١٩٧٦ ، ١٢٢ ص
دار الطراح ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ٩٥ ص
الموت خلف الفندق ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ١٢٨ ص
الحب تحت الأشجار ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ٩٥ ص
رحلة الشقاء والحب ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ١٤٣ ص
الباطنية ، مكتبة غريب ، ١٩٧٨ ، ١٢٨ ص
العاشقان ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ٩٦ ص
أحزان سقارة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٤٤ ص
زقاق العسكر ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٢٨ ص
منزل العائلة المسمومة ، مكتبة غريب ، ١٩٨٠ ، ١٣٦ ص



- إقبال بركة
أمين المبروطى
أمين يوسف غراب
توفيق الحكيم
تيسير النديم
ثروت أباطه
ثروت نظم
جاذبية صديق
جمال حماد
جمال العبطانى
جيلان حمزة
حامد الشرقاوى
حسن رشاد
حسن محسب
حسن نصار
حسن عويس مطر
حسن مؤنس
خيري شلبي
درية رستم
رزوف الجوهري
راشد عبد الله
رجاء عليش
رزق عبدالحكيم عامر
- ولنظل إلى الأبد أصدقاء . دار العلم للطباعة . ١٩٧١ . ١٨٥ ص
الصمت والصدى . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧٠ . ١٤١ ص
ليالى الشمس . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧٥ . ١٥٣ ص
الساعة تدق العاشرة . دار الشعب . ١٩٧٠ . ١٣٥ ص
بنك القلق . دار المعارف . ١٩٧١ . ١٩٠ ص
هل أنا آتمة . مطبعة مصر . ١٩٧٥ . ٢٠٧ ص
أمواج ولا شاطئ . مكتبة مصر . ١٩٧٣ . ١٤٥ ص
جذور في الهواء . مكتبة مصر . ١٩٧٥ . ١٠٢ ص
الضباب . دار نهضة مصر . ١٩٧٦ . ٢٠٠ ص
حيى ينظم . الدار الثقافية للطباعة . ١٩٧٧ . ١٩٢ ص
البلدى يوكل . مؤسسة أخبار اليوم . ١٩٧٦ . ١٦٠ ص
وثلاثهم الشيطان . دار الهلال . ١٩٧٥ . ١٦٢ ص
الزويل . وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٤
الزيتى بركات . مكتبة مديونى . ١٩٧٥ . ٢٤١ ص
الرفاعي . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧٧ . ١٤٠ ص
وقائع حارة الزعفرانى . دار الثقافة الجديدة . ١٩٧٧ . ٤١٨ ص
اللغة والحقيقة . دار الفكر العربى . ١٩٧٠ . ٢٠٤ ص
الزوجة الهاربة . م . أخبار اليوم . ١٩٧٤ . ١٠٤ ص
زوج في المزدحم . دار الشعب . ١٩٧٦ . ١٢٦ ص
القضية . مطبعة الكيلانى . ١٩٧٥ . ٢٢٣ ص
حياة فنان . مطبعة الكيلانى . ١٩٧٥ . ١٤٤ ص
نهاية حكاية . دار الفكر العربى . ١٩٧٥ . ٢٠٨ ص
الاعتراف . دار الفكر العربى . ١٩٧٨ . ٢٩٤ ص
الأقنعة . دار المعارف . ١٩٧٨ . ٢٤٤ ص
خفايا الصدور . دار الفكر العربى . ١٩٧٩ . ٢٦٨ ص
العطش . كتاب الإذاعة والتلفزيون . ١٩٧٣ . ٢٥٦ ص
وراء الشمس . دار الهلال . ١٩٧٥ . ١٩٠ ص
العشق . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧٦ . ١٢٨ ص
الضحى والليل . مطبعة دار نشر الثقافة . الإسكندرية . ١٩٧٠ . ٢١٨ ص
حب وكفاح . المجلس الأعلى للفنون والآداب . ١٩٧٦ . ١٩٢ ص
آدم يعود إلى الجنة . دار المعارف . ١٩٧٢ . ١٧٦ ص
اللعب خارج الحلبة . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧١ . ١١٢ ص
الأوباش . م . روز اليوسف . ١٩٧٨ . ٢١٨ ص
اختل الشيطان . مكتبة الأنجلو المصرية . ١٩٧٠ . ١١٠ ص
المدرّب الأكبر . مكتبة الأنجلو المصرية . ١٩٧٢ . ١٤٦ ص
فص ملح وذاب . دار الشعب . ١٩٧٣ . ١١٨ ص
عين الراهب . دار النشر العربى . ١٩٧١ . ١٥٠ ص
شاهنده . م . أخبار اليوم . ١٩٧٤ . ١٣٤ ص
كلهم أعدائى . دار أسامة للطباعة . ١٩٧٩ . ٥٤٠ ص
رسالة الوداع . مطبعة العاصمة . ١٩٧٢ . ١٣٦ ص



الحب في حياتي ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٦٨ ص	رشاد رشدي
الحب همسا ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٩ ، ٢٠٨ ص	رشدي صالح
عشرة أيام تكفي ، مطبعة الجزيرة ، الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٦٩ ص	رشيدة مهران
السكن في الأدوار العليا ، دار الكلمة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ٩٤ ص	رفعت السعيد
أنا ونورا وماعت ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٨ ، ٧٩ ص	رفق بدوي
عيد تحت الشمس ، دار الجيل للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٢٤٤ ص	رمسيس جرجس
هروب الطائر الأبيض ، مكتبة الثقافة الجديدة ، الإسكندرية ، ١٩٧٦ ، ٩٠ ص	رمسيس لبيب
الأيام الخضراء ، مكتبة الثقافة الجديدة ، الإسكندرية ، ١٩٧٧ ، ١٠٨ ص	
بين آدم وحواء ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ١٢٨ ص	زكي مبارك
يحدث أحيانا ، دار الشعب ، ١٩٧٥ ، ١٤٦ ص	زينب رشدي
عندما يقترب الحب ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٥ ، ١٥٣ ص	زينب صادق
لا تسرق الأحلام ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ١٧٤ ص	
السراية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ٣١٠ ص	سامي البنداري
البحث عن النسيان ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ، ١٨٤ ص	سعد حامد
أجنحة من رصاص ، دار المعارف ، ١٩٧٢ ، ١١٠ ص	سعد الحاداد
جلامبو ، أقلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٥ ، ١٣٢ ص	سعيد سالم
بوابة موزر ، أقلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٧ ، ١٩٢ ص	
البدء والأحراش ، مطبعة الوادي ، الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٤٢ ص	
أيام العمر أو الشتاء الأخير ، دار نشر الثقافة ، ١٩٧٥ ، ١٣٢ ص	سعيد المقدم
أصوات ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٢ ، ٧٦ ص	سليمان فياض
هكذا تكلمت الأحجار ، المركز المصري السمعيصري ، ١٩٧٩ ، ١١٨ ص	سمير عبد الباقي
امراة في الظل ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ٣٦١ ص	سوسن عبدالكريم
أطول يوم في تاريخ مصر ، مطبعة دار التأليف ، ١٩٧١ ، ٢٢٦ ص	السيد الشوربجي
قصة الأشجان ، مطبعة القاهرة ، ١٩٧٥ ، ٩٦ ص	السيد عبد الفتاح
الشمس والحفافيش ، مطبعة المدني ، ١٩٧٠ ، ٢٦٤ ص	شكري يس يوسف
الحق ، مكتبة الكاملاني ، ١٩٧١ ، ٢٥٥ ص	شوقي بلدي
الموت والثقافة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٢٣٦ ص	شوقي عبد الحكيم
الضحك والدمامة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ١٤٨ ص	
الشباك ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص	صالح جودت
البحر ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٨٦ ص	صالح مرسى
السجين ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٩٨ ص	
فساد الأمكنة ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص	صبري موسى
الزبد والسكين ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٥٤ ص	صلاح الملا
نجمة أغسطس ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٤ ، ٢٨٧ ص	صنع الله إبراهيم
عاصفة في قلب ، دار المعارف ، ١٩٧٣ ، ٢٤٠ ص	صوفي عبد الله
بيت في الريح ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ١٥٨ ص	فضياء الشرقاوي
الأسوار العالية ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٢ ، ١٩٢ ص	عباس الأسواني

الحفيد ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص	عبدالحميد جوده السحار
شيء نسيه البشر ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ١٥٨ ص	عبدالرحمن عجاج
انتصار المنصورة ، مكتبة مصر ، ١٩٧٣ ، ٢١٤ ص	عبدالستار أحمد فراج
البحث عن بئقية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ، ٢٨٧ ص	عبدالستار محمد خليل
غريب بين الديار ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ١٧٤ ص	
الحب لا يموت ، المطبعة العالمية ، ١٩٧٢ ، ٢٧٨ ص	عبدالمجى المصرى
حب بلا حدود ، المطبعة الأهلية ، السبلاوين ، ١٩٧١ ، ١٨٨ ص	عبدالعزیز الشاوى
السعادة الضائعة ، لجنة النشر للجامعيين ، ١٩٧١ ، ١٤٠ ص	
حصاد الندم ، مطبعة ربحان ، السبلاوين ، ١٩٧٢ ، ١٣٢ ص	عبدالعزیز محمود
سراب الليل ، مطبعة المنصورة ، المنصورة ، ١٩٧٣ ، ٩٢ ص	عبدالفتاح الجمل
الخوف ، مطبعة عبده وأنور ، ١٩٧٢ ، ١٢٤ ص	
وقائع عام الفيل ، دار الفكر المعاصر ، ١٩٧٨ ، ٩٦ ص	عبدالفتاح رزق
حديقة زهران ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٤٤ ص	عبدالفتاح محمد عثمان
عودة الحياة ، مكتبة الكاملاني ، ١٩٧١ ، ١٩٨ ص	
مأساة القبور ، مكتبة الكاملاني ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص	عبدالفتاح مجي
نصف مجرم ، دار الشعب ، ١٩٧٤ ، ١١٤ ص	عبدالكرم سعيد
جمعية واحدة لرجلين ، المركز المصرى للثقافة والفنون ، ١٩٧٩ ، ٢١٨ ص	عبدالله الطوخى
نعج البنات ، م . روز اليوسف ، [١٩٧٤]	
العودة للحياة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ، ٢٦٨ ص	
فجر الزمن القادم ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩ ، ١٧٤ ص	
الساقية (التوبة) ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ٧٠٨ ص	عبدالمجى الصاوى
طويل يا زمن ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٠ ، ١٤٤ ص	
دولت ، مكتبة مصر ، ١٩٧١ ، ٤٤٤ ص	
والحب قنر ، دار الشعب ، ١٩٧٢ ، ٥٤٤ ص	
كادارا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٢ ، ٢٢٨ ص	
زهرة قرنفل حمراء ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٢ ، ١٤٢ ص	
ثم ضحكت الدموع ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٨ ، ٣٩٨ ص	
الأرق ، دار الشعب ، ١٩٧٩ ، ٢٥٦ ص	
نفاية الوجودية ، مطبعة العلوم ، ١٩٧٠ ، ١٢٦ ص	عبدالمجى عبدالرحمن
سلمى الأسوانية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٦٨ ص	عبدالوهاب الأسوانى
وهبت العاصفة ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧٢ ، ١٧٢ ص	
اللسان المر ، دار المعارف ، ١٩٨١ ، ١٦٠ ص	
الرجل والعصا ، دار الشعب ، ١٩٧٧ ، ١١٦ ص	عبدالوهاب داود
نصف الحقيقة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ، ٥٧٠ ص	
الحساب يا مدموازيل ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٣ ، ١٤٤ ص	عبدل فهم
رغبة سرية ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٠ ، ١٨٦ ص	عزت الأمير
أيام بلا خوف ، المجلس الأعلى للفنون والآداب ، ١٩٧١ ، ١٨٢ ص	عزى لبيب أحمد
الفيضان والرجال ، دار الهلال ، ١٩٧٤ ، ١٥٨ ص	
قصة حب من يونيو ٦٧ ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٧ ، ٢٠٠ ص	عصام دراز
أخلاق الأيام ، مطبعة رمسيس بالجيزة ، ١٩٧٨ ، ١٧٠ ص	عقوى حلمى حلوة

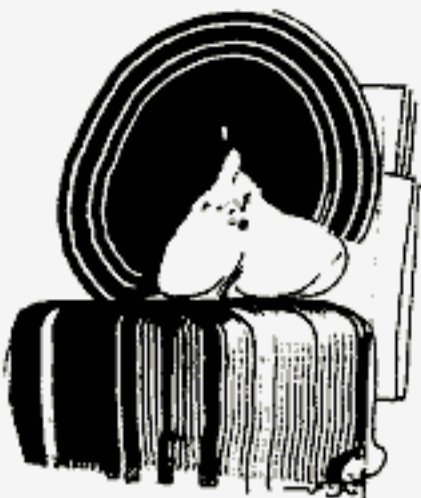
علاء حامد	حائط الوهم ، دار الجيل للطباعة ، ١٩٧٥ ، ٢٤٨ ص رجل داخل مثلث ، دار الجيل للطباعة ، ١٩٧٦ ، ٢١٠ ص الحديقة الضالعة ، مكتبة غريب ، ١٩٧٧ ، ١٨٨ ص
عل أمين	آخر يوم في الجنة ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٦ ، ١٢٠ ص
عل البارودي	مسافرون بغير زاد ، المكتب المصري الحديث ، ١٩٧٧ ، ١٧٤ ص
عل شلش	عزف منفرد ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٤٦ ص
عل المهرقي	رحلة إلى الشمس ، دار لوران ، الإسكندرية ، ١٩٧٢ ، ١٤٢ ص
عماد الدين عيسى	الدقيقة الثلاثون في الألف الثالث بعد الميلاد ، دار الطباعة ومكتبتها ، المنصورة ، [١٩٧١] ، ١٠٢ ص
عمر كامل	رباعية النيل والغريان ، مطبعة دار الجهاد ، ١٩٧١ ، ١٦٠ ص
عمرو حلمي	اللبابة الذهبية ، مطبعة السعادة ، ١٩٧٣ ، ١٢٤ ص زوجة من الأشباح ، دار مأمون للطباعة ، ١٩٧٨ ، ٥٨ ص
غالب حمزة أبو الفتوح	الشياطين الحمر ، المكتب المصري الحديث ، ١٩٧٦ ، ١٢٤ ص
غبريال وهبة	الدوام ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٩٨ ص العاصفة ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٥٨ ص ليال لا تنسى ، دار الهلال ، ١٩٧٥ ، ١٩٨ ص
فؤاد حجازي	المحاصرون ، مطبعة طرمان ، المنصورة ، ١٩٧٢ ، ٧٦ ص رجال وجبال ورمال ، مطبعة طرمان ، المنصورة ، ١٩٧٣ ، ٨٤ ص الأسرى يقيمون المتاريس ، مطبعة طرمان ، المنصورة ، ١٩٧٦ ، ١٩٢ ص العمرة ، مطبعة طرمان ، المنصورة ، ١٩٧٧ ، ٨٠ ص الزمن المستباح ، شركة الطوبجي للطباعة ، ١٩٧٨ ، ٨٦ ص القرصاء ، شركة الطوبجي للطباعة ، ١٩٧٨ ، ١٢٢ ص نافذة على بحر طناح ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩ ، ١٠٠ ص
فهي الإياري	قلب الحب ، دار الشعب ، ١٩٧٧ ، ١٥٤ ص
فهي أبو الفضل	الثوب الفسيف ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٠ ، ١٨٠ ص عبدالباقي وبناته ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٢ ، ١٦٠ ص الجمجم في الجنة ، دار الشعب ، ١٩٧٢ ، ٤٠٠ ص لا تفسدوا الوحل ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٤ ، ١٦٠ ص قلوب في الغربة ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٦ ، ٢٥٦ ص حافية على الشوشة ، دار المعارف ، ١٩٧٦ ، ٢٠٨ ص دموع على ذكرى ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٧٧ ، ١٩٢ ص لكن شيئا ما يبقى ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ٢١٤ ص مفتاح في باب الجنة ، مطابع مؤسسة الأهرام ، ١٩٧٨ ، ١٢٦ ص الشمس تشرق غربا ، مطابع مؤسسة الأهرام ، ١٩٨٠ ، ٣٤٨ ص
فهي رضوان	خط العنبة ، دار المعارف ، ١٩٧٣ ، ١٦٠ ص
فهي رضوان المنجي	الحسناء والجواسيس ، دار الشعب ، ١٩٧٣ ، ١٢٨ ص
فهي الرمل	الضياح ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٧٠ ، ٢٥٤ ص
فهي سلامة	المزامير ، وكالة القاهرة للطباعة ، ١٩٧٠ ، ٢٠٠ ص العام الأول للميلاد ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٩٤ ص
فهي عبدالله النمر	عنراء الأمس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ ، ١٧٤ ص قصر الملذات ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ ، ١٣٦ ص

فتحى غانم	البحر، دار التحرير، ١٩٧٠، ٩٦ ص زينب والعرش، م. روز اليوسف، ١٩٧٦، ٥٢٤ ص الأفئال، م. روز اليوسف، ١٩٨١، ٣٦٦ ص
فتحى فضل	الندم، مطبعة المعرفة، ١٩٧٤، ٥١٢ ص
فخرى فايد	هكذا هي، لجنة النشر للجامعيين، ١٩٧٢، ١٠٤ ص
فوزية جرجس يوسف	أيام من نار، المطبعة العربية الحديثة، ١٩٧٢، ٩٢ ص
فوزية لييب البوهى	الشهيد العظيم، المجلس الأعلى للفنون والآداب، ١٩٧٠، ١٥٠ ص
فوميل لييب	رصيد الحياة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٥، ٣٢٢ ص
كاتيا ثابت	ولاعزاء للسيدات، دار الهلال، ١٩٧٩، ١٦٢ ص
كمال القلش	صدمة طائر غريب، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٥، ١١٤ ص
لوسى يعقوب	عيون ظلمة، شركة توزيع الأخبار، ١٩٧٠، ١٢٦ ص
محمد طويبا	دوائر عدم الإمكان، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٢، ١١٢ ص أبناء الصمت، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٤، ١٥٠ ص المؤلاء، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦، ١٠٦ ص غرفة المصادفة الأرضية، م. روز اليوسف، ١٩٧٨، ١٣٤ ص حنان، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨١، ١٩٠ ص
محمد البساطى	التاجر والنقاش، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٦، ١٧٨ ص المقهى الزجاجى والأيام الصعبة، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٧٩، ١٢٨ ص
محمد جبريل	الأسوار، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٣، ١١٠ ص
محمد جلال	الرهيم، دار هنا للطباعة، ١٩٦٩، ١٩٨ ص الأنثى فى مناوره، دار هنا للطباعة، ١٩٧٠، ٨٢ ص الملعون، دار الشعب، [١٩٧٠]، ١٦٠ ص الحب، دار هنا للطباعة، ١٩٧٢، ٣٠٠ ص القضببان، دار الحرية، ١٩٧٥، ٢٣٢ ص قهوة المواردى، م. روز اليوسف، ١٩٧٨، ٢٢٠ ص لعبة القرية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٠، ١٩٢ ص
محمد الحديدى	الجدران، كتابات معاصرة، ١٩٧٢، ٢٢٠ ص شبان هذه الأيام، دار العلم للطباعة، ١٩٧٣، ١٤٤ ص شخص آخر فى المرأة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٥، ١٤٨ ص قبل أن يهبط الظلام، دار الهلال، ١٩٧٨، ١٦٢ ص امرأة أخرى، م. أخبار اليوم، ١٩٧٨، ١٦٠ ص
محمد خليل	عندما يأتى الليل، مطبعة النهضة العربية، ١٩٧٢، ١٨٢ ص
محمد الراوى	الجد الأكبر منصور، دار آتون، ١٩٨٠، ٨٠ ص
محمد السيد شوشه	ملائكة العذاب، مطابع الأخبار، ١٩٧٠، ١٥٢ ص
محمد شريف	الحياة الذروة، مطبعة التقدم، ١٩٨٠، ٤٩٦ ص
محمد صالح القمودى	المهدى.. ولدى، مطبعة دار التأليف، ١٩٧٢، ١٥٦ ص
محمد طبالة	أحزان الكرنك، المطبعة الكمالية، ١٩٧٦، ٦٤ ص
محمد عبدالحليم عبدالله	قصة لم تتم، مكتبة مصر، ١٩٧١، ١٨٦ ص
محمد عبدالرازق مناع	خيبة الأمل السعيدة، سجل العرب، ١٩٧١، ١٤٢ ص
محمد عفيف	التفاحة والجمجمة، دار المعارف، ١٩٧٣، ٢٠٠ ص فتنازبا فرعونية، دار الهلال، ١٩٧٣، ١٦٢ ص

- محمد علي أحمد التلميذة والحب ، مطبعة أحمد عبدالرحمن ، ١٩٧٧ ، ١٧٤ ص
عشيق نشوى ، مطبعة محمد عبده ، ١٩٧٨ ، ١٦٠ ص
نشوى في أحضان الحب ، المكتبة الشعبية ، ١٩٧٨ ، ١٦٠ ص
- محمد علي محمد جرائم الحب ، المكتبة الشعبية ، ١٩٧٧ ، ١٨٦ ص
- محمد يس العروطي الملجأ الأول والأخير ، دار المعرفة ، ١٩٧١ ، ٥٤ ص
الشيخ سالم ، دار المعرفة ، ١٩٧٢ ، ٩٦ ص
- محمد يوسف القعيد أخبار عزيزة المنيسى ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ٢١٤ ص
أيام الجفاف ، مكتبة مديبول ، ١٩٧٤ ، ١١٠ ص
اليات الشتوى ، دار الهلال ، ١٩٧٤ ، ١٧٤ ص
في الأسبوع سبعة أيام ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٩٦ ص
يحدث في مصر الآن ، مطبعة دار أسامة ، ١٩٧٧ ، ١٨٦ ص
الحرب في بر مصر ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٧٨
شكاوى المصرى الفصحى ، دار الموقف العربى ، ١٩٨١ ، ٢٢٢ ص
- محمود تيمور بنت اليوم ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧١ ، ١٤٤ ص
- محمود حنق المهاجر ، أقلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٦ ، ١١٠ ص
حقيقة خاوية ، مطبعة التجارة ، الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ١٢٠ ص
- محمود دياب أحزان مدينة (طفل في الحى العربى) ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ٢٧٨ ص
- محمود الشوريجى النمرود ، دار الشعب ، ١٩٧٨ ، ١١٢ ص
- محمود عوض أرجوك لا تفهمنى بسرعة ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ٣٧٨ ص
- محمود عوض عبدالعال سكر مر . كتابات معاصرة ، ١٩٧٢ ، ١٦٠ ص
عين سمكة . دار الكلمة . بيروت ١٩٨٠
- محمود فوزى الوكيل اشرب من ذات الكأس يا هذا ، مطبعة دار نشر الثقافة ، ١٩٧٢ ، ١٩٢ ص
أرضنا الطيبة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ٢٣٦ ص
- مختار السويل زرع النوى ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٩ ، ١٥٨ ص
- مسرة نعمان الطباع قلوب من زجاج ، مكتبة الأجلو المصرية ، ١٩٧١ ، ٩٦ ص
- مصطفى أمين سنة أولى حب ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٥ ، ٦٩٨ ص
ست الحسن ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٥ ، ١٩٢ ص
لا ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٦ ، ٦٥٦ ص
- مصطفى محمود الخروج من التابوت ، دار النهضة العربية ، ١٩٧١ ، ١٤٠ ص
العنكبوت ، دار النهضة العربية ، [١٩٧٧] ، ١٢٠ ص
- مصطفى الملبجى خطوات فوق الخطر ، دار الشعب ، ١٩٧٦ ، ١١٢ ص
الراهبة والمخدوب وأنا ، م . روز اليوسف ، ١٩٧٨ ، ٧٤ ص
- مصطفى نصر الصعود فوق جدار أملس ، أقلام الصحوة ، الإسكندرية ، ١٩٧٨ ، ١٢٨ ص
- مكاوى سعيد الركض وراء الضوء ، مطبعة دار التأليف ، ١٩٧٩ ، ١١٨ ص
- مكرم فهم الخروج من الدائرة ، دار العلم للطباعة ، ١٩٧٢ ، ٨٠ ص
- ممدوح سليم إشراق من الجنوب ، دار الهلال ، ١٩٧٣ ، ١٤٨ ص
- ممدوح مصطفى عبدالوازي لو أنصف الدهر ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٥٢ ص
- موسى صبرى حبيب اسمه الحب ، دار التحرير ، ١٩٧١ ، ١٥٨ ص
الحيان والحب ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ١٦٦ ص
كفانى يا قلب ، المكتب المصرى الحديث ، ١٩٧٦ ، ١٥٨ ص
غرام صاحبة السمو ، م . أخبار اليوم ، ١٩٧٨ ، ٢٨٠ ص



- نادية عبدالمجيد أبو العلاء يكتب من الآخرة ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩
- نجيب الكيلاني قاتل حمزة ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ٢٧٢ ص
- نور الله (جزءان) ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ٣٨٠ ص
- علاء جاكوتا ، دار الاعتصام ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ١٦٧ ص
- علي أبواب خبير ، مطبعة الاستقلال الكبرى ، ١٩٧٣ ، ١٦٨ ص
- عائلة الشمال ، دار الاعتصام ، بيروت [١٩٧٤] ، ١١٩ ص
- ليالي تركستان ، دار الاعتصام ، بيروت [١٩٧٤] ، ١٧٦ ص
- رمضان حبيب ، دار الاعتصام ، بيروت [١٩٧٤] ، ١٤٤ ص
- نجيب محفوظ المرايا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٢ ، ٤١٤ ص
- الحب تحت المطر ، مكتبة مصر ، ١٩٧٣ ، ١٩٦ ص
- الكرنك ، مكتبة مصر ، ١٩٧٤ ، ١٠٤ ص
- حكايات حارتنا ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ ، ١٩٠ ص
- قلب الليل ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ ، ١٥٢ ص
- حضرة المحترم ، مكتبة مصر ، ١٩٧٦ ، ١٨٦ ص
- ملحمة الحرافيش ، مكتبة مصر ، ١٩٧٧ ، ٥٦٨ ص
- عصر الحب ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ ، ١٨٠ ص
- أفراح القبة ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ ، ١٧٨ ص
- ليالي ألف ليلة ، مكتبة مصر ، ١٩٨١ ، ٢٦٨ ص
- الإغراء الأخير ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ١٧٤ ص
- نعم عطية نهاد شريف قاهر الزمن ، دار الهلال ، ١٩٧٢ ، ٢١٨ ص
- سكان العالم الثاني ، مطبعة الأمانة ، ١٩٧٧ ، ١٩٤ ص
- نوال السعداوي الغالب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٠ ، ١٣٢ ص
- الباحثة عن الحب ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ١٢٤ ص
- هارون هاشم رشيد سنوات العذاب ، عالم الكتب ، ١٩٧٠ ، ٢٢٠ ص
- هدى جاد جريمة لم ترتكب ، دار الهلال ، ١٩٧٦ ، ١٦٢ ص
- يحيى الرخاوي المشي على الصراط ، دار الغد للثقافة والنشر ، ١٩٧٧ ، ٢٦٢ ص
- يحيى الطاهر عبدالله الطوق والأسورة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ١٧٢ ص
- تساوير من الزراب والماء والشمس ، دار الفكر المعاصر ، ١٩٨١
- يحيى محمد زكي الحواجز الزجاجية ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٠ ، ٣٥٤ ص
- رجل زائد عن الحاجة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧١ ، ١٥٢ ص
- نوم وشمس وثورة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٥ ، ٤٢٨ ص
- يوسف عز الدين عيسى الرجل الذي باع رأسه ، دار المعارف ، ١٩٧٩ ، ٢٣٨ ص
- يوسف السباعي ابتسامه على شفتيه ، مكتبة الخانجي ، ١٩٧١ ، ٤٦٠ ص
- العمر لحظة ، مكتبة الخانجي ، ١٩٧٣ ، ٤٢٤ ص
- يونس الحضراوى الإنسان والساق الذهبية ، مطبعة العاصمة ، ١٩٧٤ ، ١٢٦ ص



□ شكوى ماضى

١٩٧٦	ملكوت البساء	- خيرى الذهبي	١٩٢٨	ثمرات الثبات	- إبراهيم أنور فوق العادة
١٩٧٧	طائر الأيام العجيبة		١٩٦٥	ثائر من بلدى	- إبراهيم المرجاني
١٩٧٣	لعبة الشيطان	- سعيد كامل كوسا	١٩٧٦	حبيبي يا حب التوت	- أحمد داود
١٩٧١	أبو صابر	- سلامة عير	١٩٧٦	دمشق الجميلة	- أحمد يوسف داود
١٩٤٩	يوميات هالة	- سلمى الحفار الكزبري	١٩٧٦	الحبول	
١٩٦٥	عنان من إشيلية		١٩٦٠	من يعود المطر	- أديب النحوي
١٩٧٥	الرتقال المر		١٩٦٥	جربى	
			١٩٦٩	عرس فلسطيني	
د. ت	رماد لانتدوه الريح	- سليمان كامل	١٩٦٢	هيب	- أميرة الحبيبي
١٩٠٧	فجائع البائسين	- شكوى العسل	١٩٦٢	الأزاهير الحمراء	
١٩١٣	نتائج الإهمال		١٩٦١	زمن الرعب	- إنعام الجندي
١٩٣٧	هم	- شكيب الحباري	١٩٦٣	الحب والوحل	- إنعام المسألة
١٩٣٩	قدر يلهو		١٩٦٢	نرسي	- أنور قصيباني
١٩٤٦	نوس قنح		١٩٦٨	جفون تسحق الصور	- بديع حق
١٩٦٠	وداعا يا آفاميا		١٩٧٣	أحلام على رصيف مجروح	
			١٩٦٢	في المنى	- جورج سالم
١٩٥٩	حمر الشباب	- صباح محي الدين	١٩٦١	ذهب بعيدا	- جورجيت حنوش
١٩٦٤	العصاة	- صدق إسماعيل	١٩٦٥	عشقة حبي	
١٩٧٢	ملح الأرض	- صلاح ذهبي	١٩٥٩	قصة خاطئة	- حبيب كحالة
١٩٧٣	نوار من بلدى	- صلاح مزهر	١٩٥٦	مكاتب الغرام	- حبيب كيالي
١٩٥٩	عروس العرائس	- صلاح الدين المنجد	١٩٧٠	أجراس البئس الصغيرة	
١٩٧٦	وردة الصباح	- عادل أبوشب	١٩٥٤	المصايح الزرق	- حاميها
١٩٦٥	الألوهية والحطينة	- عبد الإله يحيى	١٩٦٦	الشراع والعاصفة	
١٩٠٨	خديجة	- عبدالرحمن الزهراوى	١٩٦٩	الثلج يأتى من النافذة	
١٩٥٩	باسمة بين الدموع	- عبدالسلام المعجل	١٩٧٣	الشمس في يوم غام	
	ألوان الحب الثلاثة بالاشتراك مع		١٩٧٥	الياطر	
١٩٧٣	أنور قصيباني		١٩٧٥	بقايا صور	
١٩٧٤	قلوب على الأسلاك		١٩٧٧	المستنقع	
١٩٧٧	أزاهير تشرين المدماة		١٩٨٠	المرصع	
١٩٧٩	المغمورون		١٩٦٨	الفهد في مجموعة	- حيدر حيدر
١٩٧٤	من يحب الفقر	- عبدالعزيز هلال		(حكايات النورس المهاجر)	
١٩٠٣	فتاة إسرائيل	- عبدالمسيح أنطاكي	١٩٧٤	الزمن الموحش	
١٩٧٠	قارب الزمن الثقيل	- عبدالحى حجازي	١٩٧٨	الوعول	
١٩٧٠	السنديانة		١٩٥٨	جرمة الناس	- خليل السباعي
١٩٧٧	الباقوسى		١٩٤٤	قصر المهاجم	- خير الدين الأيوبي
١٩٥٣	عصام	- عبدالوهاب الصابوني	١٩٤٨	عفاف	
١٩٥٧	أحلام الربيع	- عماد تكريتي	١٩٥٠	قلوب	

١٩٧٤	سقوط الفرنك	- نسب الاختيار
١٩٧٢	الأيام التالية	- نصر شامى
١٩٦٠	من وراء القبر	- نظير زيتون
١٨٨٠	الفتاة الأمانة وأمها	- نعمان عبده القساطلى
١٨٨١	مرشد وفتنة	
١٨٨٢	أنيس	
١٩٦١	المهزومون	- هانى الراحب
١٩٦٩	شرح فى تاريخ طويل	
١٩٧٧	ألف ليلة وليلتان	
١٩٥٩	فى الليل	- هيام نوبلانى
١٩٧٦	أرصقة السام	
١٩٥٠	أروى بنت الخطوب	- وداد مكاكى
١٩٥٢	الحب المحرم	
١٩٦٥	شناء البحر اليابس	- وليد إخلاصى
١٩٦٩	أحضان السيدة الجميلة	
١٩٧٣	السقوط إلى أعلى	- وليد الحجار
١٩٥٩	مذكرات منحوس أفندى	- وليد مدفى
١٩٧٢	غرباء فى أوطاننا	

كتب وردت للمجلة

- مطلع النور أو طوابع البعثة اشمعية : عباس محمود العقاد . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة . ١٩٧٧ .
- خيوط السماء : ثروت أباطة . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة . ١٩٧٧ .
- ديوان شوق توثيق وشرح الدكتور أحمد الحوى . بلدان . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة .
- الأسم السامية : حامد عبد القادر . مراجعة : د. عوفى عبد الرؤوف . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة .
- تحريك القلب : عبده جبر . دار ألف باء بالإشتراك مع المركز العربى للبحث والنشر . القاهرة . ١٩٨٢ .
- مختارات من الشعر الرومانتيكى الإنكليزى : اختارها وترجمها د. عبد الوهاب المسيرى ومحمد على زاهد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . ١٩٧٩ .
- الثائرة : عبد الحادى الصبى . أوراق للنشر . القاهرة .
- الناس فى كفر عسكر : أحمد الشيخ ، أمانة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . ١٩٧٩ .
- من نور الخيال ، وصنع الأجيال فى تاريخ القاهرة . شعر قواد حداد . روز اليوسف . ١٩٨٢ .

١٩٦٩	حسن جبل	- فارس زرزور
١٩٦٩	لن تسقط المدينة	
١٩٧٠	اللاجئين	
١٩٧١	الأشقياء والسادة	
١٩٧١	الحفلة وحق حنين	
١٩٧٤	المذنبون	
١٩٦٣	ثم أزهى الحزن	- فاضل السباعى
١٩٦٣	ثريا	
١٩٦٤	الظلم والبنوع	
١٩٦٨	رياح كانون	
١٨٦٥	غابة الحق	- فرنسيس مراث
١٨٧٢	دار الصدق فى غربال الصدق	
١٩٧٧	الصدقة والبحر	- فيروز مائل
١٩٦٥	أيام مغربة	- فر كبلانى
١٩٧٧	بستان الكرز	
١٩٧٢	حكاية البيت الشامى الكبير	- كاظم الداغستانى
١٩٥٩	أيام معه	- كولينت الحورى
١٩٦١	ليلة واحدة	
١٩٧٥	ومر صيف	
١٩٧٦	دعوة إلى القبطرة	
١٩٦٠	للوج تحت الشمس	- لى اليافى
١٩٦٩	زهرة فى قبر	- محفوظ أيوب
١٩٧٠	بابل الحاطنة	
١٩٧٣	نوى نينوى	
١٩٧٨	المراى	- محمد إبراهيم العلى
١٩٧٨	الظفيان	
١٩٥٥	إعترافات الشيطان الأزرق	- محمد حاج حسين
١٩٧٣	فينسوس	- محمد حسن شرف
١٩٦١	غروب الآلهة	- محمد الراشد
١٩٦٥	المهمومون	
١٩٧٢	العانس العاشقة	- محمد غازى عراى
١٩٦٣	المعذبون	- محمد كامل الخطيب
١٩٧٠	من يصلح الأقدار	- مصلح سالم
١٩٦٠	جبل القدر	- مطاع صفدى
١٩٦١	نار محرق	
١٩٢٩	سيد قريش	- معروف الأرنؤوط
١٩٣٦	عمر بن الخطاب	
١٩٤١	طارق بن زياد	
١٩٤٢	فاطمة البسول	
١٩٦١	فقدت ولدى	- مكرم حافظ
١٩٧٠	الأبسر	- ممدوح عدوان
	لطائف السمر فى سكان الزهرة	- ميخائيل الصقال
١٩٠٧	والقمر	
١٩٧٠	يتداج الطوفان	- نبيل سليمان
١٩٧١	السجين	
١٩٧٣	ثلج الصيف	
١٩٧٧	جرمانسى	
١٩٧٤	الشيخ ومغارة الدم	- نذير العظمه
١٩٦٤	سلاسل الماضى	- نزار مزيد العظم

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



أسستها أحمد محمد إبراهيم ١٩٣٨

دار نهضة طبع للطباعة والنشر

محمد ومجدي إبراهيم وشركاهم

تقدم لقراءها مختارات من فنون الرواية العربية

القصة في الشعر العربي إلى أوائل القرن العشرين للأستاذ علي النجدي ناصف
الحياة العاطفية بين العنصرية والصوفية للدكتور محمد غنيمي هلال
ليلي واشتوت أو الحب الصوفي للدكتور محمد غنيمي هلال
قصص رومانية للدكتور محمد مندور

١
١٢٥٠
١٢٥٠
١٢٥٠

ومن مؤلفات الأستاذ عبد المنعم الصاوي

تفاحة في طبق مشروخ ١٠٠٠
وفي عصرنا صديق اسمه يوسف ١٥٠٠

١٠٠٠
١٠٠٠

دعوى أرواح لكم قصتي
ثم ضحككت الدموع

ومن مؤلفات الأستاذ ثروت أباظة

غيوط السماء ١٥٠٠
نقوش من ذهب ونحاس ١٢٥٠
قصر على النيل ٧٥٠
عائلة الأعين ٧٥٠
أوقات خادعة ٥٠٠
السباحة في الرمال ٦٥٠

ومن مؤلفات الأستاذ محمود تيمور

أنا القاتل وقصص أخرى ٥٠٠
الأيام المنة وقصص أخرى ٣٥٠
أبو عرف وقصص أخرى ٥٠٠

مرآة حقيقته في علوم إسلامي

هاتفون : ٩٠٨٨٩٥ / ٩٠٣٣٩٥ / ٩٠٩٨٢٧

تلفرايا : دار النهضة

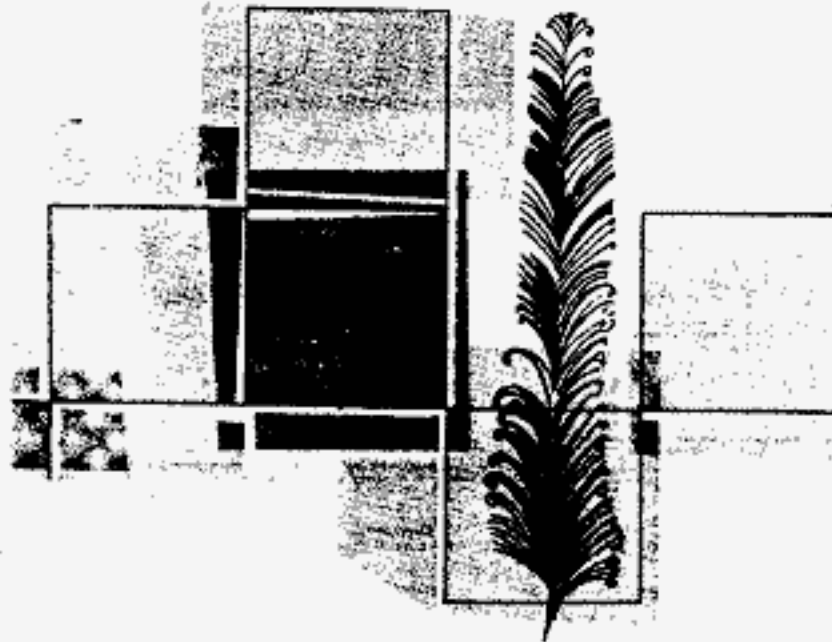
تلكس : ٩٢٨١٥ NAHDA-LIN

سجل مجاري ١٢٠٤٢٨

سجل مصدريين ٢١٨٥

سجل نقال ٢١

١٨ شارع كامل صدوق بالقاهرة - القاهرة



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

المسرح

فصول

عن لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة

مجلة النقد الأدبي

كل ٣ شهور

شهرية

رئيس التحرير
د. عز الدين اسماعيل

رئيس التحرير
د. سمير سرحان



القصة

الجديد

الثقافة

أوسع المجلات الثقافية انتشاراً

بالاشتراك مع نادى القصة

نصف شهرية

كل ٣ شهور

رئيس التحرير
ثروت أباظة

رئيس التحرير
د. رشاد شدي

الحرية
الأصالة • المعاصرة

شهرية

رئيس التحرير
د. عبدالغزيز الدسوقي

ماهر جاد

وقريباً

عن لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة

● دنيا الشعر ٨

عن لجنة السليخة بالمجلس الأعلى للثقافة

● السليخة ٨

الهيئة المصرية العامة للكتاب - كورنيش النيل / بولاق / القاهرة

THIS ISSUE ABSTRACT

Tāher 'Abd Allah's literary work seeks to break out of the traditional aspects of story telling in response to the elaborateness and complexity of his reality. This is clearly manifested in his original language which is distinguished by its specific constructions and its own rules of foregrounding. From this language, Yehia al-Tāher has managed to create a world distinguished by its seriousness, hardness and depth of feeling; a world filled with motion, vigour and conflict. His novels 'al-Tōq wa al-'Iswera', 'al-Haqā'iq al-qadīma Šāleha liethārit al-dahsha' and 'Tašawīr min al-Turāb wa al-Mā' wa al-Shams' manifest the novelist's attempt to create a new world and simultaneously reflect the tragic and pessimistic qualities of the human condition.

With the conclusion of the studies in the main part of this issue we come to the round-table discussion of this issue.

Several new novelists participated in discussing their problems and their concepts of the art of fiction as they actually practice it. This is followed by a review of the art of the novel through the experiments of the previous generation of novelists. Their testimonials presented here are, in fact, an important historical document.

The Literary Scene section of this volume includes an interesting critical experiment comparing al-'Ard and Fontamara as well as a critical review of a book, entitled *A thousand and One Nights- A Structural Analysis* and critical reviews of a number of contemporary Algerian, Sudanese, Syrian, Palestinian and Egyptian novels. Reviews of English and French periodicals devoted to the art of fiction follow, and there is also a review of university theses and dissertations dealing with the novels.

Translated by: Mahmoud 'Ayād
Revised by: Nancy Salama





Lebanese writer, **Hanān al-Sheikh**, who shows an interest in the development of Lebanese women in her second novel, entitled, '**Faras al-Shaytān**'. The writer believes that her third novel '**Hikāyet Zahra**' represents the peak of her artistic maturity. In this novel she uses poetic language, a variety of events and evocative symbols. Through **Hanān al-Sheikh's** use of the stream of consciousness, she was able to reveal the Lebanese scene with its multiple conflicts which are still being played out in the present ongoing civil strife.

The next essay is not far removed from the topic of the stream of consciousness. **Hāmed Ṭāher** writes on "*Marcel Proust's Concept of the Structure of Fiction*" asserting that **Proust's 'À La Recherche de Temps Perdu'** is one of the high points in world fiction, despite the naivete of its characters and the simplicity of its events. According to **Tāher** this novel gains importance from its use of the memory technique. Memory, for **Proust** is "a store for all feelings, emotions and psychological responses". **Proust's** artistic vision is based on a rational analysis of all experience as conveyed in a complex artistic mode. This novel is a work of art of the first order; it is spacious like the building of a huge and elaborate cathedral. **Proust** is essentially an architect, and he had always associated the skill of the novelist with that of the architect.

At the end of this part, **Andrew Gibson**, (lecturer at the University of London, Holloway) writes an article for **Fuṣūl** entitled "*Some Observations on Narrative and Humour*". He refers to **George Meredith's** observations concerning **Moliere's** characters who are all anti-social, and yet present a satirical perception of all that is anti-social. Laughter, according to **Bergson**, is a punishment which society inflicts upon anti-social individuals. **Gibson** presents a number of patterns which deviate from the norms of classical text and which are used to evoke laughter, such as linguistic misunderstanding, foolishness, gregariousness, excessive concentration and elaborateness. The writer points out that

nothing is comic in the absolute, that laughter is controlled by social factors as much as it is controlled by psychological conditions. Moreover, it is our cultural norms and standards that impose subjects for humour. Humour in the non-classical text is based on tampering with the norms, rules, tradition and method of presentation in classical texts. Generally speaking, there are no hard and fast dividing lines between classical and non-classical texts. It is rare to find any text which is totally free of humour.

The fourth and final part, includes two articles, the first of which deals with the beginnings of the Egyptian novel while the latter deals with recent Egyptian novels.

In the first article, **Layla 'Anān** deals with the phenomenon of "contradiction" in **Al-Manfaluti's** work. Specifically, a contradiction exists between his translated European novels and the novels he himself wrote. **Layla 'Anān** points out that the two types of novels deal with only one topic, love. The translated works revolve around the love between two children who grow together in the heaven of childhood but who become physically enamoured with each other upon maturity, causing their fall from the heaven of innocence and their subsequent damnation. Death becomes the only resolution for their problems. **Al-Manfaluti's** novels are primarily moral tales which attack the social corruption of women, their looseness and imitation of all aspects of European social life. These novels revolve around a man and a woman living in a state of bliss which is destroyed by their attempt to imitate the European ideal, the novel ending with the destruction of the imitators. **Al-Manfaluti's** own stories clearly contradict his translated novels. **Lyla Anan** concludes that **Al-Manfaluti** rejected the European model in his own novels, a model which he himself presented to the Arab reader in his translated novels.

The last article in this issue is entitled "*The Novels of Yehia al-Taḥer*" by **Ṣabrī Ḥāfez**. The writer points out that **Yehia al-**

THIS ISSUE ABSTRACT

Maguid Tobbya. She concludes by pointing out the frequent use of personal pronouns and the disappearance of the traditional narrator in a manner that allows the existence of several conflicting points of view.

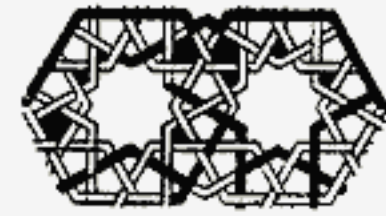
Sāmī Khashaba in his essay entitled "*The Generation of the Sixties — an investigation of its Cultural Origin*" deals with a more general area concerning the generation of literary figures who started to appear on the literary scene, in general, and in the novel in particular, in the sixties. He states that this generation is motivated primarily by political troubles and that it is a generation interested in changing a fragmented and troubled world that has gone mad into a rational world that has some meaning. If most writers of this decade started by writing short stories because of their immediate impact, they have ended up by writing novels because of their far reaching and epic outlook. These writers were influenced, in varying degrees, by different intellectual, political, ideological and religious concepts, presented in Marxism, Existentialism, and Psycho-analysis. All the concepts, or views, however, proclaim this generation's urge for change and their persistent efforts towards transcending their reality.

From the cultural origin of the generation of literary figures of the sixties, **Mohamed Badawī** takes us to the realistic aspects of their work as manifested in their experimentation with literary form and technique. Their experiments reflected their earnest willingness to transcend the reality in which they lived and their desire to reformulate it. **Badawī's** article is based on the hypothesis that there is interaction between social and literary structures. The writer tests this hypothesis in his analysis of the structural and formal levels in '*Āyām al-Insān al-Sab'a*' by 'Abd al-Hakeem Qāsim, '*al-Haqā'iq al-Qadīma Saleha li'tharit al-Dahsha*' by Yehia al-Tāher 'Abd Allah, '*Nigmat 'Aghustus*' by Son 'Allah 'Ibrāhīm, and '*al-Zenī Barakāt*' by Gamāl al-Ghitānī. He concludes his analysis by pointing out that the Arab socio-economic structure has been

dominated by an anachronistic productive mode, hence, its backwardness. The literary figures of the sixties were out to change their world and reformulate its basic components in an attempt to transform their putrefied reality. This is clearly seen in their use of language and in their use of elements from the Tradition, as well as from the Western experimentation with literary form.

Sizā Qassem's study, entitled "*Irony in the Contemporary Novel*," investigates literary irony in the sixties. The Russian Formalists had a rich conception of irony which was later developed by **Jakobson** to become a major element in literary texture. According to **Sizā Qassem**, irony seems to be the most prevalent phenomenon in the literary work of the generation of the sixties. Irony may be defined as "a strategy which makes use of the surface form of the words of the reigning regime, only to reject them and to emphasize the contrary". Irony is of a dual nature like metaphor. The writer uses irony to subjugate emotional excesses and put an end to intellectual exaggeration, as well as to call for a review of tradition in an attempt to reformulate it. In the applied part of this study the writer analyses three novels, '*al-Zenī Barakāt*' by Gamāl al-Ghitānī, '*Hikayāt lil'amīr*' by Yehia al-Tāher 'Abd Allah and '*al-Lagga*' by Son 'Allah 'Ibrāhīm to illustrate the different examples of irony.

If irony is one of the major prevalent structural phenomena in the modern novel in general and in the contemporary Arabic novel in particular, the stream of consciousness represents a new trend in the novel. **Yehia 'Abd al-Dāyīm** in his article entitled "*The Stream of Consciousness in the Contemporary Lebanese Novel*" reviews the history of this trend since its beginning in the twenties with **James Joyce's** novels, up to the contemporary Arabic novel, '*Mirāmār*' by **Naguīb Mahfūz**, '*Āyām al-Insān al-Sab'a*' by 'Abd al-Hakīm Qāsem, and others. He traces the impact of the stream of consciousness trend on the Lebanese novel and its successful use by **Layla Ba'labakī** in her two novels '*Ana 'Ahyā*,' and '*al-'Alliha al-Mamsukha*'. He concludes with a study of a Young



naturalistic and the realistic novel. **Le Roman Fleuve**. Thus, similar circumstances have led to the similarity of the themes and forms of the novels of these two writers.

Part three includes nine articles dealing with the elements of narrative technique and contemporary experimentation with the novel.

This part starts with a study by **Fatuh Ahmed**, "*The Language of Dialogue in the Novel*". In this article, the writer employs a semantic perspective on the language of dialogue in the novel as revealed in writings of novelists and in the opinions of critics. This leads to the issue concerning the use of colloquial or classical Arabic in the language of dialogue in fiction. This article, however, is a review of critical opinion rather than an applied critical study of dialogue in specific novels. **Fatuh Ahmed** thus cites the compromising approach taken by **Issa ibid** in this matter. His approach balances the requirements of art and language, by writing dialogue in fiction in a language free from overtly classical constructions interspersed with colloquial words. However, if the dialogue is short, it could be conveyed as it is. The writer then deals with the concept of the third language; a language that is neither classical nor colloquial like that of **Tawfiq al-Hakim** which simultaneously fulfils the requirements of the classical language and also the flexibility of the colloquial. This question of the language of dialogue is pursued in the works of **Ali al-Ra'i**, **Mohamed Mandur**, and **Shukri Ayad** who focus on the writer's freedom of choice and the nature of the creative experience, leaving the final arbitration of this issue to the requirements of the specific work of art itself. Hence, the issue is transformed into that of artistic and non-artistic language rather than the use of the colloquial or the classical forms.

I' tidal Osman then deals with the theme of the problematic hero in "*The Problematic Hero: Belonging and Alienation*". Novels with this theme give great importance to

the psychological make up of the problematic hero, his autobiography and his quest for new values in a world dominated by degraded materialistic values, the laws of market economics and monopolistic interests. Her study presents three types of the problematic hero novel, namely, "abstract idealism," "romanticism of disillusionment," and finally, a form that mediates between these two extremes in its philosophic, aesthetic and historic aspects known as the "Bildungsroman". The study then deals with the problematic hero as he is portrayed in the Arabic novel and how his appearance was a direct result of a crisis similar to that experienced in Western culture. The crisis led to the alienation and isolation of Arab intellectuals from their world with their rejection of prevalent values, and then the initiation of the quest for new values that might give their existence more meaning and significance. Through her study of **Yussef Idriss's** novels, **al-Baida'** and **Qisat Hub**, the writer points out two types of fictional characters who represent the alienated hero who in his search for belonging unites with the other which makes it possible to blend with the whole group and which allows him to participate in re-shaping its future through his revolutionary activity. In such revolutionary activity life gains significance and meaning.

Angil. Boutros Samana writes on "*The Point of View in the Novel*", an issue which has been given much attention in Western criticism. The term "point of view" has two senses; on the one hand, it manifests the novelist's philosophical, social and political pre-occupations, and on the other, it reveals the relationship between the author, the narrator and the theme. The writer traces the meaning of this concept in Western criticism (**Henry James**, **Philip Stevick**, **Norman Freedman**, and **Percy Lubbock**) and presents examples of its use in the Western and in the Arabic novel. In the applied part of the study the writer analyses the novels of **Qandil Om Hashem** by **Yehia Haqi**, **Miramar** by **Naguib Mahfuz**, **Al-Haram** by **Yussef Idriss**, **Ghorfat al-Mussadafa al-Ardiyyah** by

THIS ISSUE ABSTRACT

fiction, yet it has not received much attention from critics. In view of this paradoxical situation **ʿAbd al-Raḥmān Fahmī** stresses the importance of investigating this genre of fiction to establish its literary value. However, what may be termed "the thriller" (*al-Ruwāya al-Bōlīsiya*) is not just one type in Western culture, but is actually divided into two main types and a number of minor subcategories. The researcher has defined all these types concluding with a list of distinctive features for each type of thriller. All thrillers, disregarding the multiplicity of their types, have but one common effect, that of thrilling the mind, the emotions or the imagination. Finally, the writer posits that the main elements in all types of thrillers have recurred in all types of stories from the myth to the religious story and even to masterpieces of world literature. The recurrent features of thrillers have been manifested in fiction since **Oedipus** up to **The Brothers Karamazov**.

Among the relatively modern genres of fiction which have not received enough attention in this country is "science fiction". **Essām al-Bahiyy** has tried to trace the history of this genre since its first stirrings in the seventeenth century. These early attempts exhibited a staunch belief in science and in its potential to help man achieve happiness and welfare. Science fiction is a specific type of fiction which depends on imagination, thought and ability to predict the future more than it does on a well-made plot or rich characterization. In science fiction, human nature is simplistically conveyed. The writer, however, claims that a critical reading of such novels should make allowances for this fact. The writer then moves to an applied critical study of **Nihād al-Sherīf's** novel, *Qāhir al-Zaman* (*The Time Conqueror*), which portrays the problems related to the uses we make of science and our journey into the future. This novel, according to **Essām al-Bahiyy** succeeds on the technical level.

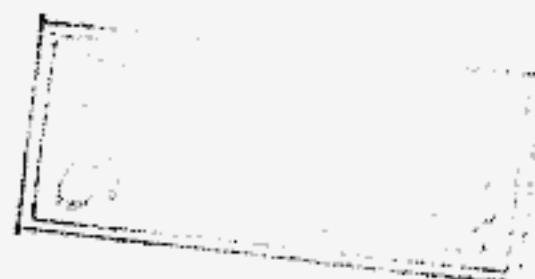
In the third article in this part, **Samia Aḥmed** deals with the relationship of the novel to history. From the very start, we know that she is not really interested in the traditional

"historical novel". She is more interested in explaining the relationship between the novelist and contemporary history. First, she records the political and social changes in Egypt since the Revolution of July, 1952, and the impact of these changes on novelists reflecting the active conscience of the nation. The writer uses **al-Ghiṭānī's al-Zeini Barakat** and **Naguīb Mahfūz's al-Karnak** which deal with revolution and democracy, as examples of the interaction of creative writing and contemporary history. She also investigates how works of art manage to become effective tools of social and political criticism. The writer considers these two novels to be honest and realistic political testimonials of a decisive decade in the history of the Egyptian people.

Mohamed Herīdī concludes this part with a study entitled "Generations in the Egyptian and Turkish Novel". This study deals with the "generation novel", a genre established by **Naguīb Mahfūz** in his *al-Tholāthiya* (Triology). **Naguīb Mahfūz's Tholāthiya** is a record of half a century in the life of the Egyptian society; similarly, **Yāqūb Qādrī** depicts twenty-five years in the life of the Turkish society in his novel "Panorama". Despite the fact that this study tries to find similarities between these two writers, it can not be called a comparative study in the traditional sense of the word. This study, however, succeeds in raising questions concerning the degree of similarity between these two writers. The answers to these questions, may pave the way towards an understanding of this genre of fiction which records a given period of time. **Mohamed Herīdī** has shown that the answer to this question lies in the political and economic structure of both the Egyptian and the Turkish societies during a specific period, hence the similarity in the struggle, the motivation and the objectives of the two peoples. These factors have shaped the national consciousness of these two novelists and have urged them to direct their creative abilities towards portraying the social and political struggles of their people in their novels. Strangely enough, both writers were influenced by the

THIS ISSUE

ABSTRACT



Whereas the fourth issue of *Fuṣūl* dealt with poetry in general and issues in Arabic poetry in particular, the present issue is devoted to the theoretical and applied study of fiction and the art of narration. Included are eighteen studies, divided into four main parts, which deal with the art of fiction and narration in chronological order.

The first part includes three essays, the first of which analyses the language of narration in the Arabic narrative Tradition (*al-Turāth*). The other two deal with the use of narrative elements from the Tradition such as the dream or the myth in the contemporary Arabic novel.

Nabila Ibrāhīm, in her paper "*The Language of Narration in the Arabic Tradition*," highlights the immense wealth of narrative elements in the Arabic Tradition. She also asserts that the Arabic Tradition has not received enough attention from modern critics and scholars. She, therefore, attempts to deal with this narrative Tradition from technical point of view making the utmost use of modern studies of the theory of fiction (*Theorie des Erzählens*). The researcher then attempts to relate the technical aspects of these narratives to the reader, highlighting the role of the narrator. Finally, the writer presents the applied part of her study which deals with structural and linguistic terms by listing the technical features of narratives by two great story tellers, namely **al-Gāhiz** and **al-Hamathānī**.

It is common practice to relate the origins of the short story and the novel in modern Arabic literature to Western literature. **Fadwa Māltī-Douglās**, however, in her essay entitled "*Traditional Elements in Modern Arabic Literature*" starts from the premise that it is not accurate to underestimate the impact of the Arabic literary Tradition on modern Arabic story writers. These writers, consciously and unconsciously, make use of this Tradition, a fact which is clearly manifested in the unity of Arabic creative writing.

In the process of investigating this claim, **Fadwa Māltī-Douglās** chooses to deal with one of the major elements of the Tradition, i.e., dreams with their symbolic fictional value which are fully utilised by story writers. The researcher chooses to deal with three novels, by **al-Ṭayyib Ṣāleh**, **Naguīb Mahfūz** and **ʿAbd al-Salām al-ʿOgelī**, as examples of the artistic use of dreams in the Tradition. These novelists do not just make use of traditional elements, but their use of such elements reveals their attitudes towards Tradition. Tradition for **al-Ṭayyib Ṣāleh** is a source of health and happiness, for **al-ʿOgelī** a source of destruction, and for **Naguīb Mahfūz**, a temporary remedy for the ills of modern man.

Because the myth is one of the means of perceiving life, **Waleed Mouneer**, in the third essay in the first part, investigates *The Use of Mythical Elements in the Contemporary Arabic Novel* in an attempt to evaluate the significance of such use and its contribution to reality. The researcher deals with the use of myth on several levels, the levels of language, character, and events. **Mouneer** analyses these different levels in three contemporary novels, *ʿal-Zuel* by **Gamāl al-Ghitānī**, *ʿDawāʾir ʿAdam al-ʿImkān* by **Maguid Tobia**, and *ʿal-Ṭāḡir wa al-Naqāsh* by **Moḥamed al-Bussāti**. The researcher concludes that these mythical elements have enriched these novels in content and form.

In the second part of this issue, there are four studies dealing with the generic typological classification of novels. The typological classification of novels deserves more attention, but we have restricted ourselves, for lack of space, to dealing in depth with four neglected types of novels. The first study in this part, is a study by **ʿAbd al-Raḥmān Fahmī** dealing with a genre neglected by scholars, namely that of *the detective story*. The author of this essay is also a novelist, a short story writer, and a radio and television playwright.

At the outset of this study, the writer points out that this type of novel is internationally the most widespread genre of

٢٢١١٩

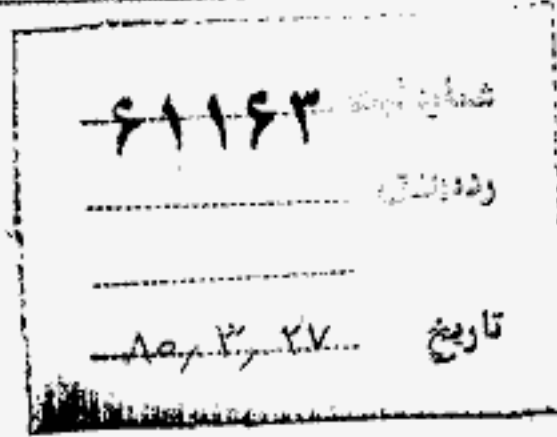
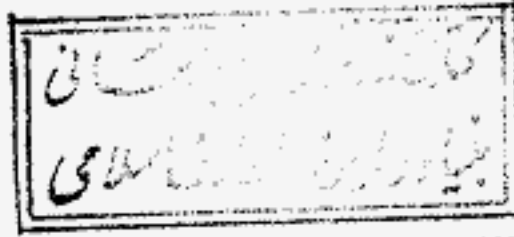


مركز تحقيقات كتابية وعلوم إسلامية



طابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

Printed By:
General Egyptian Book Organisation Press



FUSŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor :

EZZ EL-DIN ISMAIL

Editorial Manager :

SAMI KHASHABA

Editorial Secretariate

EITIDAL OTHMAN

Lay Out :

FATHI AHMAD

Secretariate

Ahmad Antar

Isam Bahiy

Mohammad Badawi

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

Sh. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

FICTION AND THE ART OF NARRATION

Vol. II

No. 2

January, February, March, 1982